إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الثالثة –العدد العاشر –صيف ١٣٩٢ش/حزيران ٢٠١٣م
صص ٤١ ـ ٩

مفهوم الشعر عند الرافعي والعقاد
(دراسة تحليلية)

حامد صدقي*
حامد فشی**

الملخص
قد تثير دراسة الآراء النقدية لاستكناه الشعر كثيراً من الخلافات المعيارية وتشعّباً في الحديث عنه، فلكلّ زمن بل لكلّ شاعر وناقد تعريفه لمفهوم الشعر، كما أنّ الشعر، شئنا أم أبينا، فن روحي في جوهره، له ما يربطه وثيقاً بالذات الإنسانية، ولكلّ أديب ذاتيته، وإذا كان كذلک فالشعر متعدّد الجوانب؛ لأنّ الذات ليست ظاهرة أحادية البعد، الأمر الذي يجعل من الصعب تعريف الشعر تعريفاً معيارياً؛ لذا فإنّ عدداً لا بأس به من الأدباء المعاصرين قد حاول التأمّل في تجربته الشعرية. يسعى هذا البحث إلى الكشف عن مفهوم الشعر لدى اثنين من كبار الشعراء والناقدين العرب في العصر الحديث، والمعالجة الفنية لمعركة نقدية عنيفة خاض فيها الأديبان، وسعى من خلالها كلّ منهما النيل من الآخر، فدرسنا آثارهما الشعرية والنثرية واستخرجنا تنظيراتهما وتعليقاتهما النقدية من خلال دراسة موضوعية – تحليلية ونقدية، محاولين أن نعطي القارئ تصوّراً عامّاً لمفهوم الشعر في أبعاده الروحية والفنية قدر المستطاع، مركّزين على آراء العقّاد والرافعي في هذا المجال. ترى المقالة أنّ الشعر عند الأديبين مزيج من الموهبة الفطرية الإلهية، والعاطفة المرهفة، والفكرة الصائبة، والكلام الموسيقي الموزون؛ فكلاهما يتراوحان بين الكلاسيكية والرومانسية، وعلى هذا فالمعركة النقدية بينهما لا تعود إلى خلاف جوهري في التنظير الأدبي.

الكلمات الدليلية: الشعر، النقد الأدبي، الأدب المعاصر، مصطفى صادق الرافعي، عبّاس العقّاد.

*. أستاذ بجامعة الخوارزمي، إيران.
**. طالب مرحلة الدكتوراه بجامعة الخوارزمي، إيران.
hamedfashi@yahoo.com

التنقيح والمراجعة اللغوية: د. عبدالحميد أحمدي
تاريخ الوصول: ١٣٩١/١٠/٥ش تاريخ القبول: ١٣٩٢/٢/١١

المقدمة

منذ زمن طويل اهتمّ كلّ قوم حسب طبعهم بوضع تعريف للشعر، فقد اهتمّ العرب بالشعر من حيث الوزن والقافية وقالوا بأنّه كلام موزن مقفّى يدلّ على معنى، وهذا يعنى أنّهم عنوا بالموسيقى خاصّة. واهتمّ اليونان به من حيث الخيال والعاطفة والعقل معاً وأهملوا الموسيقى تماماً فعرّفوا الشعر بطريقة خيالية فقالوا: إنّ الشعر مركبة يجرّها جوادان هما العاطفة والخيال، ويقودهما حوذى هو العقل، وهذه المركبة تسبح فوق الغيوم.

وقد حظى مفهوم الشعر بعناية بالغة من النقاد العرب قدامى ومحدثين على اختلاف توجّهاتهم وتعدّد مشاربهم وتباين اهتماماتهم أحياناً، بدءاً من ابن سلاّم والجاحظ مروراً بالمرزوقى والقرطاجنى وانتهاء بالنقاد المعاصرين، بكلّ ما يزخر به هذا التاريخ النقدى من تنوّع وثراء. ولم يكن الشعراء ببعيدين عن هذه الحركة النقدية الفاعلة المتفاعلة، فقد أدلوا بدلائهم وقالوا آراءهم فى أهمّ فنّ أدبى عرف به العرب حتّى جعلوه ديوان حياتهم ألا وهو الشعر. ولعلّ تعريف الشعر تعريفاً منطقياً غير يسير لأنّ كلمة الشعر إذا أطلقت أثارت فى نفوس النّاس معانى مختلفة حسب دراستهم، فالعروضيون أو اللفظيون عامّة يفهمون من هذا اللفظ صورته الظاهرة فى الوزن والقافية اللّذين يميزانه عن النثر، والمناطقة يرون فيه وسيلة مؤثّرة تبعث فى النفوس انفعالاً ما، فنظروا بذلك إلى ناحيته المعنوية، والشعراء أنفسهم أيضاً انصرفوا إلى وصف الشعر أو إطرائه دون العناية بحدّه حدّاً جامعاً مانعاً.

نحاول فى هذا البحث استجلاء مفهوم الشعر لدى اثنين من الشعراء المعاصرين ألا وهما مصطفى صادق الرافعى وعباس محمود العقاد، وذلك بدراسة تراثهما الأدبى مركّزين على آرائهما النظرية فى وضع حدّ للشعر. وقد عمدنا إلى اختيار هذين الأديبين لأنّهما شاعران وناثران وناقدان، فلديهما تراث أدبى جمّ؛ ولأنّهما خاضا معارك نقدية مختلفة، الأمر الذى قد يعطيهما براعة فى التنظير الأدبى وإقناع القارئ حسب رأينا؛ ولأنّهما عاشا فى عصر واحد تقريباً، ولأنّهما كانا متعارضين بل خصمين فى الشعر بحيث يقول العقّاد واصفاً الرافعى بأنّه رجل ضيق الفهم، ومن جانب آخر وضع الرافعى كتاب

"علی السفود" الّذی یصوّر فیه الخصومة العنیفة الّتی جرت بینه وبین العقّاد وهی تعدّ من أشهر المعارک الأدبیة فی التأریخ الأدبی المعاصر، ولنسَع أیضا إلی استطلاع ما إذا کانت الخصومة تعود إلی خلافات جوهریة فی مفهومهما عن الأدب عامّة والشعر خاصّة؟ أو هناک شیء آخر؛ وأخیراً بما أنّ العقّاد ینتمی إلی جماعة الدیوان المنسوبة إلی الرومانسیة والرافعی لا ینتسب إلی مدرسة أو جماعة بعینها فنودّ لو نستفهم هل أوجد هذا الحیاد وذاک الانتماء اختلافاً فی الرؤیة الأدبیة عندهما أو هناک تصوّر عامّ سیطر علی فکر کلّ أدیب.

وعلی کلّ فإنّهما قد عرضا لمفهوم الشعر فی تراثهما الأدبی ممّا یساعدنا ویسعدنا علی تقدیم مفهوم للشعر من جوانبه کافّة حسب ما ینظران، الأمر الّذی قد یمکّننا من أن ندرک الشعر أکثر، ومن أن نصبح أصحاب آراء أدبیة ونقدیة أیضاً. وفی هذه الدراسة غیر المسبوقة قد قدّمنا الرافعی فی البحث لتقدّمه فی المیلاد والوفاة.

الرافعی والشعر

یعدّ مصطفی الصادق الرافعی (١٨٨٠–١٩٣٧) من کبار الشعراء العرب وناقدیهم، یری نفسه فارس حلبة الشعر:

إنّی إذا أرهفت حدّ یراعتی   لم تلقَ فی الشعراء غیری مبدعاً

(الرافعی، ١٣٢٢ق، ج١: ٤٤)

الرافعی الّذی به ارتفعت   أرهاط هذا القریض والشعب

(المصدر نفسه: ١٤٩)

ولعلّ هناک أبیاتاً أخری تدلّ علی هذا الفخر والاعتداد بالنفس، وطبعاً علی الّذی یعتبر نفسه هو الشاعر ویعتبر ما ینشده هو الشعر الخالص، علیه أن یکون عنده تعریف للشعر وموازینه لکی یرشد الآخرین، فلننظر إلی کتب الرافعی النقدیة والشعریة ونری ماذا عنده.

وأمّا بعد هذا الفخر فنتفاجأ عندما نقرأ أنّه یقول: «والشعر موجود فیکلّ نفس من ذکر و أنثی.» (المصدر نفسه: ٤) و نحن نعتقد أنّ قصده من الشعر لیس الشعر بالمعنی الفنّی، بل یشیر إلی أحوال النفس الإنسانیة والعواطف البشریة، لأنّنا نراه فی موضع

آخر يقول عن الأحوال التى تتعرض للشاعر: «ولا فضل للشاعر فيها إلا أنّه تنبّه لها.» (المصدر نفسه: ۷) و لهذا قال نعيمة: «ليس الشاعر من يخلق عواطف ويولد أفكاراً، فليس من يخلق شيئاً من لا شيء إلّا الله، إنّما الشاعر من يمدّ أصابيع وحيه الخفية إلى أغشية قلوبكم وأفكاركم فيرفع جانباً منها ويحوّل كلّ أبصاركم إلى ما انطوى تحتها. فتبصرون هناك عواطف وتعثرون على أفكار ولأوّل وهلة تحسبونها أفكار الشاعر وعواطفه، ولكنّها فى الحقيقة عواطفكم وأفكاركم لم يكتشفها الشاعر ولا ابتدعها ولا أيقظها، لكنّه رفع جانباً من الستار عنها وصوّب كلّ أبصاركم إليها.» (نعيمة، ۱۹۹۱م: ۱۰۲) فربما بإمكاننا أن نفسّر أنّ الرافعى يقصد من الشعر فى العبارة الأولى مجرّد الحسّ والشعور، فهو بحكم الفطرة موجود عند الكلّ، فإذا استطاع شخص أن يتنبّه إلى هذا الشعور اللامحدود ويتغنّى به فهو شاعر على حدّ قوله.

يقول فى مقدّمة ديوانه: «أوّل الشعر اجتماع أسبابه، وإنّما يرجع فى ذلك إلى طبع صقلته الحكمة وفكر جلا صفحته البيان. فما الشعر إلّا لسان القلب إذا خاطب القلب، وسفير النفس إذا ناجت النفس، ولا خير فى لسان غير مبين، ولا فى سفير غير حكيم.» (الرافعى، ۱۳۲۲ق: ۳) فهو يسرد للشعر أسباباً أولها الطبع ولكنّه لا يكتفى بالطبع المجرّد، بل المثقّف بالحكمة والفكر، فيمزج بين القريحة الذاتية والثقافة الاكتسابية. ونرى هذه الممازجة جليةً فى عبارة نحسبها تحديداً للعملية الشعرية عند الرافعى، فها هو يقول: «كأنّما هو (أى الشعر) بقية من منطق الإنسان، اختبأت فى زاوية من النفس، فما زالت بها الحواسّ حتّى وزنتها على ضربات القلب وأخرجتها بعد ذلك ألحاناً بغير إيقاع، ألا تراها ساعة النظم كيف تتفرّع كلّها ثمّ تتعاون، كأنّما تبحث بنور العقل عن شيء غاب عنها فى سويداء الفؤاد وظلماته، لذلك كان أحسن الشعر ما تتغنّى به قبل عمله.» (المصدر نفسه: ۳و٤) فالشعر يعنى امتزاج بين القلب والعقل والإيقاع، وإنّه متعدّد الزوايا، فإن نظرنا إليه من زواية أو زوايا عدّة محدّدة خسرنا بقيتها وجعلنا أنفسنا فى ضيق الفهم وإحراج اللذّة.

إنّه يقول فى مقدّمة الجزء الثانى من ديوانه: «الشعر معنى لما تشعر به النفس فهو من خواطر القلب إذا أفاض عليه الحسّ من نوره انعكس على الخيال فانطبعت فيه

معانى الأشـياء كما تطبع الصور فى المرآة.» (الرافعى، ١٣٢٢ق، ج٢: ٣) و«يتبين لنا فى هذا المفهوم إحسـاس رومانتيكى واضح إذ يربط بين الشعر والنفس الإنسانية وحرية التعبير عمّا تحسّ.» (هدّارة، ١٩٩٤م: ٣٣٣) كما يشير إلى الصدق فى التجربة الشعورية لأنّ الشـعر هو ما تشـعر به النفس ثمّ يأتى دور البيان فيضاف الخيال إلى الشعور. وفى هذه العبارة وما سبقها لا نرى أى إشارة إلى الوزن والقافية ما يجعلنا نقول إنّ الرافعى «يضع الوزن والقافية فى المرتبة الثانية بعد لغة النفس.» (المصدر نفسه)

يعتقد الرافعى بجمالية الشـعر الذاتية فيرى أنّه ليس على الشـاعر أن ينمّق الكلام أو أن يتكلّف التزيين بالصنعة؛ لأنّه إذا كان الشـاعر شـاعراً حقـاً، فإنّ جمالية الكلام تجيش من طبعه الموهوب تلقائياً، ولهذا «إنّ أحسن الشعر ما كان زينته منه.» (الرافعى، ١٣٢٢ق، ج١: ٩) إذن فللشـعر لغته الخاصّة العفويـة الجميلة تنبعث من ذات صاحبه، «فإنّ لغة الشـعر ذاتية وخاصية فردية.» (أبوسعد، ١٩٨٥م: ٢١) لهذا ف«إنّ لغة الشعر تكسـر رتابة اللغة المألوفة.» (حماسـة عبداللطيف، ١٩٩٠م: ١٥) وإذا كان الجمال فى الشعر ذاتياً «فإنّ الشعر يستطيع إلى حدّ ما أن يحافظ على جمال لغة ما، بل يستطيع أن يعيد ذلك الجمال.» (إليوت، ١٩٩١م: ١٩)

نودّ لو نشـير إلى أنّه إذا كانت لغة الشـعر وجمالها ذاتيين، فطبعاً هذه الذات تتعلّق بصاحب نسـمّيه شـاعراً، فلعلّنا نوافق على أنّه «لم تصبح للشـعر لغة خاصّة وللنثر لغة أخـرى، إنّما هناك شـاعر له خصوصية ذاتيـة وقدرات يفيض منها علـى لغة النّاس فترتفع من مستوى الحياة اليومية والكتابات النثرية إلى آفاق من الأحاسيس والمشاعر الإنسانية المتدفّقة.» (أبوسعد، ١٩٨٥م: ٢٣)

وعلـى كلٍّ فالطبع الموهوب عند الرافعى هو الأصل الأوّل فى الشـعر بل فى الأدب كلّه، حتّى فى نقده اللاذع لطه حسين يأخذ أوّل ما يأخذ عليه هو فقدان الطبيعة الأدبية عنـد طـه، فيقول: «لسـت أدرى كيف يأتى لمن لا يكون الشـعر مـن طبيعته أن يكون ناقداً أديباً أو اسـتاذاً للأدب.» (الرافعـى، ٢٠٠٢م: ١٩٤) وعلى هذا فجملة القول أنّ المثل الأعلى للشـاعر هو الّذى يراه هـوراس، و«هو رجل مثقّف فطر على القريض.» (هوراس، ١٩٨٨م: ١٠١)

«ولا بدّ فى كلّ شىء مع المعانى الّتى له فى الحقّ من المعانى الّتى له فى الخيال وها هنا موضع الأدب والبيان.» (الرافعى، ١٩٩٩م، ج٣: ٢٠٢) و«بحسبك أنّ هذه الأكوان إنّما هى الحقيقة ولكلّ حقيقة منها خيال، وهو مملكة الشعراء.» (الرافعى، ١٣٢٢ق، ج٢: ٣) فلا بدّ للشخص الموهوب أن يكون له خيال خصب لكى يستطيع أن يطوّر ما يشعر به ويعطيه صورة تخييلية بحيث تخلب الآخرين إلى أن يقدر الشاعر أن يؤثّر فى النفوس والقلوب ولهذا «أنّ الخيال الشعرى يزيغ بالحقيقة فى منطق الشاعر لا ليقلبها عن وضعها ويجىء بها ممسوخة مشوّهة، ولكن ليعتدل بها فى أفهام الناس ويجعلها تامّة فى تأثيرها.» (الرافعى، ١٩٩٩م، ج٣: ٢٩٣) وهذا يعنى «أنّ الشعر يوازى الواقع ولا يساويه، وأنّ العلاقة بين صور القصيدة ومعطيات الواقع علاقة تشابه وليست علاقة مطابقة أو مساواة.» (عصفور، ١٩٩٥م: ٢٤١)

أمّا التأثير فهو الأمر الّذى يراه الرافعى حياة الشعر، يقول: «يخرجون بالشعر عن معناه وآية ذلك أن لا تعرف فى منظومهم روح التأثير الّتى هى حياة الشعر.» (الرافعى، ١٣٢٢ق، ج٢: ٥) فلا معنى لشعر لا تأثير له فى الآخرين؛ لكن من أين يجىء هذا التأثير؟ يجيبنا الرافعى قائلاً: «إنّما تنفخ النفس تلك الروح فى الكلام.» (المصدر نفسه) نستنبط أنّ غاية الشعر عند الرافعى هى التأثير و«التأثير يعنى تغييراً فى الاتّجاه وتحوّلاً فى السلوك، والبداية الأولى للتأثير هى تقديم الحقيقة تقديماً يبهر المتلقّى من ناحية ويبدهه بها من ناحية أخرى، وذلك أمر لا يمكن أن يتمّ بمجرّد النظم العارى للأفكار، بل يتمّ بضرب بارع من الصياغة، تنطوى على قدر من التمويه، تتّخذ معه الحقائق أشكالاً تخلب الألباب وتسحر العقول، فتتبدّى الحقائق من خلال ستار شفيف يضفى عليها إبهاماً محبّباً يثير الفضول ويغذّى الشوق إلى التعرّف.» (عصفور، ١٩٩٥م: ٥٧) وبهذا التقديم والتخييل ينقل الشعر الإنسان من حياته العادية «إلى حياة أخرى فيها شعورها ولذّتها وإن لم يكن لها مكان وزمان، حياة كملت فيها أشواق النفس، لأنّ فيها اللذّات والآلام بغير ضرورات ولا تكاليف.» (الرافعى، ١٩٩٩م، ج٣: ٢٠٣) وهذا العالم المجهول الّذى لا يعرف له مكان ولا زمان يشبه يوتوبيا الرومانسية.

«إنّ أساس الفنّ على الإطلاق هو ثورة الخالد فى الإنسان على الفانى فيه، وأنّ تصوير

هــذه الثورة فى أوهامها وحقائقها بمثل اختلاجاتها فى الشــعور والتأثير، هو معنى الأدب وأســلوبه.» (المصدر نفســه: ٢٠٤) فينظر الرافعى إلى الفنّ بما فيه الشعر كقوّة تتمكّن من أن تثير الإنســان من داخله على داخله وهذا هو الأساس للشعر، وهذا هو معنى الأدب وأسلوبه «فالأدب من هذه الناحية يشبه الدين كلاهما يعين الإنسانية على الاستمرار فى عملهــا، وكلاهما قريب من قريب، غير أنّ الدين يعرض للحالات النفســية ليأمر وينهى، والأدب يعــرض لهــا ليجمع ويقابل، والدّين يوجّه الإنســان إلى ربّه والأدب يوجّهه إلى نفســه، وذلك وحى الله إلى الملك إلى نبيّ مختار وهذا وحى الله إلى البصيرة إلى إنســان مختار.» (المصدر نفســه: ٢٠٧) نضيف إلى ما مضى أنّ الرافعى يرى الأدب بما فيه الشــعر رؤية قدســية على أنّه وحى من الله إلى البصيرة، إلى إنســان مختار، ومن ثمّ فإنّ الشاعر إنســان ذو بصيرة اختاره الله لوحى الشعر؛ والشعر وسيلة للتوجّه إلى النفس، ومن عرف نفســه فقد عرف ربّه، فيتمكّن الشــعر من أن يكون واصلاً بين الفرد ونفســه، ومن ثمّ بين النفــس وربّها؛ ولأمر ما قيل إنّ «الشــعراء هم الكهنة الّذيــن يترجمون وحياً لا يدركون كنهه.» (ر: هوراس، ١٩٨٨م: ٥٤) ولأمر ما خلط العرب بين الشــاعر والنبيّ، وعلى هذا يقول الرافعى: «لو عدا الشــاعر الصحيح طور التكوين الشــعرى بصفاته لما كان منه إلا نبيّ.» (الرافعى، لاتا: ٣٧) وجلّ ما نضيفه هنا أنّ الرافعى لمس واعتقد بما بين الشــعر وما فوق الطبيعة من صلة، والّذى نودّ لو نسمّيه بالارتباط بين الوعى واللاوعى.

إنّ الرافعى يعرّف الطريق الذى يحقق الهدف من الشــعر ويراه فى «الاتّساق والخير والحــقّ والجمال، من ذلك يأتى الشــاعر والأديب وذو الفــن علاجاً من حكمة الحياة للحيــاة.» (الرافعى، ١٩٩٩م، ج٣: ٢٠٧) فالشــعر بعد أن تدفّق مــن الطبع، من اللازم أن يصــوّر ما يخيله جامعا بين الاتّســاق والخير والحقّ والجمال، وهكذا يســتطيع أن يحقّق حياته وهو التأثير فى الحياة والحركة نحو الســموّ والكمال، و«مادام يسعى الشعر نحــو هذا الهدف فلا بدّ من أن يتبنّى المخطّط الأخلاقى الّذى يصل الإنســان بهدى منه إلى الفضيلة والســعادة.» (عصفور، ١٩٩٥م: ٢٠٩) ويتجلّى مفهوم الفضيلة والسعادة فى مفردات الخير والحقّ والجمال التى اســتخدمها الرافعى لتبيين كيفية تحقيق غاية الشعر، ولكن ينبغى أن ننتبه إلى أنّ الشعر لا يحقق هذا الهدف بطريقة مباشرة كما أشرنا سابقاً،

بل ينجزه من خلال وسيط نوعى يقدّم قيم هذا المخطط تقديماً فنياً مؤثّراً، وهذا التقديم الفنّى فى الشعر يختلف عن أقرانه من فنون؛ فلنرَ ماذا عند صاحبنا من هذه الناحية.

أمّا من ناحية اللفظ والمعنى والشكل التعبيرى أو التقديم الفنى، فها هو يقول: «ولو كان الشعر هذه الألفاظ الموزونة المقفّاة لعددناه ضرباً من قواعد الإعراب، لا يعرفها إلّا من تعلّمها، ولكنّه يتنزّل من النفس منزلة الكلام من كلّ إنسان ينطق به، ولا يقيمه كلّ إنسان.» (الرافعى، ١٣٢٢ق، ج١: ٥) وبهذا يفرق الرافعى بين النظم والشعر فلا يحسب كلّ منظوم شعراً وفى الوقت نفسه يعتبر الوزن عنصراً هامّاً فى عدّ الكلام شعراً فيقول: «متى نزّلت الحقائق فى الشعر وجب أن تكون موزونة فلا تأتى على سردها ولا تؤخذ هوناً كالكلام بلا عمل ولا صناعة ... والخيال هو الوزن الشعرى للحقيقة وتخيل الشاعر هو إلقاء النور فى طبيعة المعنى.» (الرافعى، ١٩٩٩م، ج٣: ٢٢٤) ومن هنا تتجلّى خطورة دور الخيال عند الرافعى فمن جانب هو مبعث الوزن الشعرى، ومن جانب آخر تتّضح صلته بالحقيقة، وبهذا يفصل بينه وبين الوهم.

إنّ الرافعى يهتمّ بالوزن العروضى «فللوزن قيمة كبرى فى الشعر حتى عدّ أهمّ فارق بينه وبين النثر.» (أحمد أمين، ١٩٦٣م: ٧٠) ولكن لا يرى الكلام الموزون شعراً أو بعبارة أفضل يرى أنّ النظم لا يصنع شعراً، وهذه نظرة صحيحة والشاهد على ذلك الأبحاث العلمية المنظومة الّتى لا نعتبرها شعراً، وليست تؤثّر علينا لا نفسياً ولا عاطفياً، إذن حسب ما يعتقد الرافعى وكما يقول ستدمان Stadman إنّ «الشعر هو اللغة الخيالية الموزونة الّتى تعبّر عن المعنى الجديد والذوق والفكرة والعاطفة وعن سرّ روح البشرية.» (منيف موسى، ١٩٨٥م: ١٤)

وما فائدة هذا الوزن؟ «كأنّ الشعر لم يجئ فى أوزان إلّا ليحمّل فيها نفس قارئه إلى تلك اللّذات على اهتزازات النغم، وما يطرب الشعر إلّا إذا أحسسته كأنّما أخذ النفس لحظة وردّها.» (الرافعى، ١٩٩٩م، ج٣: ٢٢٣) «فالمراد بالشعر هو التأثير فى النفس لا غير.» (المصدر نفسه: ٢٢٨) إذن التعبير الموزون عنصر لازم فى الشعر وهو عامل إمتاع المتلقّى والتأثير عليه، «فإذا لم يستطع الشاعر أن يأتى فى نظمه بالروى المونق والنسج المتلائم والحبك المستوى والمعانى الجيدة الّتى تخلص إلى النفس خلوص طبيعة إلى

طبيعة تمازجها، ورأيته يأتى بالشعر الجافى الغليظ والألفاظ المستوخمة الرديئة والقافية القلقة والمجازات المتفاوتة والمضطربة والاستعارات البعيدة المسوخة، فاعلم أنّه رجل قد باعده الله من الشعر.» (المصدر نفسه: ٢٣١) وبهذا يقترب الرافعي من الشعر الكلاسيكى حيث ندرک التزامه بعمود البلاغة العربية وعروض الخليل، فليس الشاعر أن يقول ما يشعر به كيفما شاء، بل عليه أن ينتقى المعانى والمفردات والمجازات وأن يأتى بالوزن والقافية المتناسبان للموضوع وإن لم يكن كذلک فليس بالشاعر فطرة لأنّ الله قد باعده من الشعر. فالنظم فى الشعر واجب «ولا ينظم إلّا متغنّياً ويروض الشعر بذلک، لأنّ النفس تتفتّح للموسيقى وتنقاد.» (المصدر نفسه: ٢٦٣) صحيح أنّ الشعر قبل كلّ شيء فنّ روحى عاطفى فطبعاً هذه الروح والعاطفة تتطلّب لغة روحية لبيانها، وهذه اللغة بحكم فطرتها تتّسم بعمق نغمى نلمسه عند همسات أنفسنا، وتتجلّى هذه النغمة فى الكلام بواسطة الوزن «فليس الوزن فى الشعر صورة موسيقية فرضت عليه فرضاً لتكون حلية تزينه كلّا.» (الشايب، ١٩٩٤م: ٢٢٩)

إذن النظم فى الشعر يؤدّى إلى موسيقية الكلام وهذه الموسيقى تؤدّى إلى التأثير فى النفوس لأنّ النفس تتفتّح للموسيقى وتنقاد على حد قول الرافعى، ولكنّ الموسيقى لا تكفى للشعر، بل لا بدّ أن تتضمّن معنى يتنزّل من النفس، فلعلّنا نستطيع أن نقول: «إذا توافر الوزن والقافية دون التأثير العاطفى كان الكلام نظماً كألفية إبن مالک، وإذا توافر التأثير دون الصورة الموسيقية الوزنية كان الكلام نثراً أدبياً نجده فى رسائل الكتّاب.» (المصدر نفسه: ٢٩٨-٢٩٩) فالشرطان متضامانان ليصبح الكلام شعراً.

وبالتأكيد على الوزن والقافية أو الموسيقى يدافع الرافعى ضمنياً عن النحو العربى؛ لأنّه كما يقول حماسة عبداللطيف: «إنّ الوزن المعين والقافية المختارة يؤدّيان بالضرورة إلى اختيار تراكيب نحوية معينة.» (حماسة عبد اللطيف، ١٩٩٠م: ١٨) ومن حيث المجموع ربّما كان الأقرب إلى الدقّة أن نقول «إنّ فاعلية التخييل فى الشعر لا تنفصل أصلاً عن البنية الإيقاعية الّتى لا تنفصل بدورها عن بنية التركيب أو الدلالة.» (عصفور، ١٩٩٥م: ١٩٤)

وأمّا بعد أن وجد الشعر حقّاً فعمّ يتحدّث ليؤثّر؟ «إنّ الحقائق ليست هى الشعر وإنّما

الشعر تصويرها والإحساس بها فى شكل حى تلبسه الحقيقة.» (الرافعى، ١٩٩٩م، ج٣: ٢٦٣) «والشعر فى أسرار الأشياء لا فى الأشياء ذاتها.» (المصدر نفسه: ٢٢٢) وعلى الشاعر «ألّا ينظر إلى وجود الشيء بل إلى سرّه، ولا يعنى بتركيبه بل بالجمال فى تركيبه.» (المصدر نفسه: ٢٠٦-٢٠٧) قبل كلّ شيء نعتبر هذه العبارت ردّاً على أفلاطون الّذى كان يقول: «الشاعر كالمصوّر يحاكى ظواهر الأشياء دون أن يفهم طبيعتها.» (أرسطو، ١٩٨٣م: ٦١) وبعد ذلك فالشعر ليس الحقيقة بل الإحساس بها وتصويرها والقدرة على التصوير هو الفاصل بين الشاعر عن غيره «فالّذى يجعل الشاعر شاعراً هو تلك القدرة على التصوير ،فقد يكون عندنا شعور فياض كالّذى عند الشاعر ولكن ليس عندنا من المقدرة على التصوير ما عند الشاعر.» (أحمد أمين، ١٩٦٣م: ٦٨) والعناية بجمال الأشياء تحتاج إلى إدراك الجمال «فهناك قوى روحية لإدراك الجمال وخلقه فى الأشياء خلقاً هو روح الشعر وروح فنّه.» (الرافعى، ١٩٩٩م، ج٣: ٢٣٢) إذن فإنّ الشاعر يدرک الجمال ويخلقه أى يكشفه للآخرين، أى يعلّم النّاس إدراكه، ويبين لهم زوايا خفية منه لأنّ «الشعر فى تصوير خصائص الجمال الكامنة.» (المصدر نفسه: ٢٢٣)

إنّ الرافعى يرى الشعر تصويراً للحقيقة وذلک بالنفاذ فى صميم الأشياء لا التطرّق إلى ظواهرها الظاهرة، فكما يقول إمرسن Emrsen «الشعر هو المحاولة الخالدة للتعبير عن روح الأشياء.» (منيف موسى، ١٩٨٥م: ١٤) لكنّ هذا النفاذ يتطلّب قدراً من الحكمة، الأمر الّذى يجعلنا نقول إنّ الرافعى يرى من الشعر حكمة، ومن الشاعر حكيماً، فها هو ذا يقول: «إنّ من الشعر حكمة، ومن يؤت الحكمة فقد أوتى خيراً كثيراً.» (الرافعى، ١٣٢٢ق، ج١: ١١) وينشد فى المعنى بعينه:

والشعر كلّ الشعر فى حكمة   يوحى بها للأنفس الخاطر

(المصدر نفسه: ١٥١)

وكما يقول أحمد شوقى:

والشعر إن لم يكن ذكرى وعاطفة   أو حكمة فهو تقطيع وأوزان

(شوقى، ١٩٨٨م، ج٢: ١٠٣)

إذن «ففى عمل الأديب تخرج الحقيقة مضافاً إليها الفن، ويجيء التعبير مزيداً فيه

الجمال، وتتمثّل الطبیعة الجامدة خارجةً من نفس حیة، ویظهر الکلام وفیه رقّة حیاة القلب وحرارتها وشعورها وانتظامها ودقّها الموسیقیّ.» (الرافعی، ۱۹۹۹م، ج۳: ۲۰۴) و«یهب لک الأدب تلک القوّة الغامضة الّتی تتّسع بک حتّی تشعر بالدنیا وأحداثها مارّة من خلال نفسک، وتحسّ الأشیاء کأنّها انتقلت إلی ذاتک من ذواتها، وذلک سرّ الأدیب العبقری، فإنّه لا یری الرأی بالاعتقاب والاجتهاد کما یراه الناس، وإنّما یحسّ به فلا یقع له رأیه بالفکر بل یلهمه إلهاماً.» وعلی هذا «ففصل ما بین العالم والأدیب أنّ العالم فکرة والأدیب فکرة وأسلوبها.» (المصدر نفسه: ۲۰۴-۲۰۶) ونفسّر الأسلوب بالتعبیر الشعری والذوق الفنّی، لأنّهما یمیزان منهج بیان الفکرة الشعریة عن غیره، لکنّنا نری أنّه ینبغی أن یکون الذوق والعاطفة والإحساس وفی کلمة واحدة النفس الإنسانیة هی السمة الفکریة الغالبة علی الشعر، و«کلّ ما نتطلّبه فی الشاعر ألّا تطغی ثقافته العلمیة علی ذوقه الفنّی.» (أحمد أمین، ۱۹۶۳م: ۷۵) فالشعر یلهم ولا بدّ أن تکون لغته موحیة ملهمة لا علمیة مقرّرة.

نسأل الرافعی وبعد أن وضّح لنا الملامح الشعریة حسب رأیه، کیف نستطیع أن نمیّز بین الشعر وغیره؟ فیجیب: «اعمد إلی ما ترید نقده، فردّه إلی النثر، فإن استطعت حذف شیء منه لا ینقص من معناه أو کان فی نثره أکمل منه منظوماً فذلک الهذر بعینه أو نوع منه.» (الرافعی، ۱۳۲۲ق، ج۱: ۹) فالفرق الأساس بین الشعر والنثر عنده یعود إلی الشکل التعبیری لأنّه خاصیة ذاتیة وهذه الخاصیة میزة لا تقبل التبدیل إلی ذات أخری فإذا استطعنا أن ننثر شعراً فلیس هو بالشعر فی الحقیقة، لأنّ «المعنی النثری یمکن التعبیر عنه بعبارة نثریة أخری لکنّ المعنی الشعری لا یؤدّی إلّا بالصورة الّتی أرادها الشعر وبالترکیب اللغوی الّذی اختاره.» (حماسة عبد اللطیف، ۱۹۹۰م: ۵۱) وبهذا یفضّل الرافعی الشعر علی النثر عامّة لأنّه «لو کان النثر مَلِکاً لکان الشعر تاجه.» «وإنّک إنّما تزین النثر بالشعر ولا تزین الشعر بالنثر.» (الرافعی، ۱۳۲۲ق، ج۱: ۱۰و۱۱) إذن «المجید من الشعراء أفضل من غیره فی صناعة الکلام.» و«لن یکون الشعر شعراً حتّی تجد الکلمة من مطلعها لمقطعها مفرغة فی قالب واحد من الإجادة.» (المصدر نفسه: ۹) وهذه العبارة الأخیرة یعنی أنّ الرافعی لا یقبل تفاوت مستوی الجودة لأبیات القصیدة الواحدة فکلّ الأبیات والکلمات یجب أن تکون فی مستوی سواء من الجودة والانتقاء.

وللفظ عند الرافعى دوره فى الشعر «فليس من شاعر قديم أو حديث يعدّ شاعراً إلّا إذا أعطى المعانى خير ألفاظها، جزلة فى مقام الجزالة ورقيقة فى مقام الرقّة، ولا تجد من يلزم طريقة واحدة فى اختيار اللفظ إلا إذا لزم فنّاً واحداً فى المعنى.» (الرافعى، ٢٠٠٢م: ٢٥٩) إذن ينبغــى أن تكون العلاقة تامّة بين اللفظ والمعنى «فلكلّ منهما من الأهميّة ما لا يقــلّ عــن الآخر فلا بدّ فى الكلام البليغ أن يكون ذا لفظ عذب و معنى حلو.» (أحمد أمــين، ١٩٦٣م: ٧٤) وهذه نظرية مقبولة عندنا أن تكون لــكلّ من اللفظ والمعنى قيمته وفاعليّته، «فإنّ الرافعى يتمنّى أن يكون الشــعر تصوير عالم حى من المعانى والألفاظ.» (هــدّارة، ١٩٩٤م: ٣٣٣) بيد أنّه ينبغى أن ننتبه إلى أنّ «فى الشــعر شــيئاً غير الألفاظ والمعانى الذهنية، وهو الصور الخيالية وما ينطوى عليه من دعاوى الشــعور.» (مندور، ١٩٩٧م: ١١٣) كما أشرنا.

إذا كان الشــعر يبحث عن أسرار الأشــياء وينظر إلى سرّ وجودها فطبعاً لا يتحدّد بمواضيــع خاصّة بعينها ولا يتمحور حول محاور مســبق تعيينها، لأنّ «الغزل والنســيب والمدح والهجاء والوصف والرثاء وغيرها، هى شــعوب منه، وما انتهى المرء من مذهب فيــه إلا إلى مذهب، ولا خرج من طريــق إلاّ إلى طريق، ألم تر أنّهم فى كلّ وادٍ يهيمون، وما دامت الأعمار تتقلّب بالناس فالشــعر أطوار.» (الرافعى، ١٣٢٢ق، ج١: ٩) ولأنّ «مادّة عمله أحوال الناس وأخلاقهم وألوان معيشــتهم، ومذاهب أخيلتهم وأفكارهم فى معنى الفن، وتفاوت إحساســهم به، وأسباب مغاويهم ومراشدهم، يسدّد على كلّ ذلك رأيه.» (الرافعى، ١٩٩٩م، ج٣: ٢٠٧) فالشعر لا يحتكر لنفسه موضوعات خاصّة يوظّفها للتعبير فالموضوع يتكيف بالشعر ولا يتكيف الشعر به.

إذا اتّخذ الشــاعر من أحوال النّاس مادّة لعمله فلا بدّ أن نقول «لكلّ زمن شــعر و شــعراء، ولكلّ شاعر مرآة من أيامه.» (الرافعى، ١٣٢٢ق: ج١، ٦) و لعلّه لهذا أو لغيره «أســلمهم هوراس ومن نحا نحوه مقاليد الزعامة والتشــريع.» (هوراس، ١٩٨٨م: ٥٥) إذن إنّ «مهمّة الشــاعر ستختلف لا وفقاً لتكوينه الشخصى فحسب بل تبعاً للفترة الّتى يجد نفســه فيها.» (إليوت، ١٩٩١م: ٣٨) إنّ الشعراء إذا كانوا مرآة من أيامهم فلا يحقّ لهــم أن يكونوا مقلّدين لأنّهم والحالة هذه «كالمصابيــح وما على أحدها أن يتألّق بنور

غـیره ما دام فی کلّ مصباح زیتـه.» (الرافعی، ١٣٢٢ق، ج٢: ٥) ومن هنا ندرک أهمیة الإبداع الفنی والصدق فی التعبیر عند الرافعی:

والشعر إن لم یک من صادق[1] فیه فلا شـعر ولا شـاعر

(المصدر نفسه، ج١: ١٥١)

ولمّا کان الشـعر من أرقی الفنون التی تتشابک والمجتمع البشری «فإنّ الإبداع الفنّی فی الشعر کان ودائماً فی حوزته قدرة الکشف عن أدقّ وأرقّ ما یختزنه الإنسان ویختلج فی حرکة المجتمع من مختلف القضایا وأمور الحیاة ومعنی هذا أنّه فی سـلوکه الفنّی والجمالی إنّما یفصح عن موقف تجاه الحیاة.» (أبوسعد، ١٩٨٥م: ٣٧) و«لو سئلت أزمان الدنیا کیف فهم معنی الحیاة السـامیة وکیف رأوها فی آثار الألوهیة علیها، لقدّم کلّ جیل فی الجواب علی ذلک معانیَ الدین ومعانیَ الشعر.» (الرافعی، ١٩٩٩م، ج٣: ٢٢٣) فالرافعی یعتقد بأن یفعَم الشعر من المعانی السامیة کی یوضّح معنی الحیاة، فالحیاة عنده سامیة، و«الأدب هو السموّ بضمیر الأمّة.» (المصدر نفسه: ٢١٠) والشعر کالدین له دور تکوینی اجتماعی یظهر فی صدق التعبیر عن المعانی الرفیعة، وإدارک الجمال وإبداعه وکلّ ذلک بلغة موسـیقیة. والإبداع یحتاج إلی علم و«علم الأدیب هو النفس الإنسانیة بأسرارها المتّجهة إلی الطبیعة والطبیعة بأسـرارها المتّجهة إلی النفس، ولذلـک فموضع الأدیب من الحیاة موضع فکرة حدودها من کلّ نواحیها الأسرار.» (المصدر نفسه: ٢٠٦)

یری الرافعی فی موقف آخر أنّ «الشعر فکرة الوجود فی الإنسان وفکرة الإنسان فی الوجود، ولا یکفی أن یخلق هذا الإنسان مرّة واحدة من لحم ومن دم، بل لا بدّ أن یخلق مرّة أخری من معان وألفاظ؛ فالشـاعر یبدع أمّة کاملة إن لم یخلقها فإنّه یخلق أفکارها الجمیلة وحکمتها الخالدة وآدابها العالیة وسیاسـتها الموفّقة.» (الرافعی، ١٩٩٩م، ج٣: ٢٤٠) فللشـعر وللشـاعر دور تکوینی فی الحیاة، فهما وإن لم یخلقا الإنسـان وجودیاً بإمکانهما أن یخلقاه فکراً وأدباً وسیاسـةً. لکن کما أشرنا سابقاً أنّ الشعر عند الرافعی لیس فکرة فحسـب بل فکرة وأسـلوبها، أمّا بالنسبة للأسـلوب المعنوی فرأینا أنّه یمیل

١. فی کلمة «صادق» نلمس توریة، فلعلّ الشاعر یقصد بها صادق الرافعی یعنی نفسه وإن کان کذلک فهذا البیت اعتداد بالنفس؛ ولعلّه یقصد منها کلّ شاعر صادق فی التعبیر.

إلى الأدب العالى الّذى يتضمّن المعانى العالية. وإذا ارتبطت الفكرة بالنفس الإنسانية ارتبطت بقوى روحية وعاطفية طبعاً و«صلة العواطف بالفكر صلة هى سرّ الشعر وسرّ فنّه.» (المصدر نفسه: ۲۳۲) «فالشاعر العظيم لا يرسل الفكرة لإيجاد العلم فى نفس قارئها فحسب، وإنّما هو يصنعها ويحذو الكلام فيها بعضه على بعض، ويتصرّف بها ليوجد بها العلم و الذوق معاً.» لهذا إنّ الشعر «فنّ النفس الكبيرة الحسّاسة الملهمة حين تتناول الوجود من فوق وجوده فى لطف روحانى ظاهر فى المعنى واللغة والأداء.» (المصدر نفسه: ۲۲۳-۲۲٤) وإنّ الشاعر «يهب لک تلک القوّة الغامضة الّتى تتسّع بک حتّى تشعر بالدنيا وأحداثها مارّة من خلال نفسک، وتحسّ الأشياء كأنّها انتقلت إلى ذاتک من ذواتها.» (المصدر نفسه: ۲۰٤) «فإنّ نجاح الشعر مرتبط بمدى العون الّذى يقدّمه إلى الإنسان فى تجاوز مستوى الضرورة إلى مستويات أكثر سمواً تصل الإنسان بكلّ ما ينبغى أن يكون عليه.» (عصفور، ۱۹۹٥م: ۲۰۲) وهذا يعنى أنّ الشعر يهدف إلى الكمال الإنسانى.

أمّا ولو كانت المعانى فى قمّة الجودة الإنسانية فلا تكفى ليكون الكلام شعراً، لأنّ النثر أيضاً بإمكانه أن يكون حافلاً بالمعانى ذاتها، بل يجب أن يكون هناک فرق بين الأداء الشعرى والأداء النثرى، «فبالشعر تأتى الحقيقة فى أظرف أشكالها وأجمل معارضها أى فى البيان الّذى تصنعه النفس الملهمة.» (الرافعى، ۱۹۹۹م، ج۳: ۲۲۲) و«لا بدّ للمعانى الشعرية من جوّ اللغة البيانية.» (المصدر نفسه: ۲۳۰) ونعلم أنّ اللغة البيانية الشعرية تتميز فضلاً عن المجازات وما شابهها بالروح الموسيقية الّتى تكمن فى الإيقاع اللفظى. ويعتقد الرافعى أنّه لكلّ معنى موسيقى خاصّة به فلا ينبغى فى الشعر أن يترک المعنى دون أن يصبغ بصبغة شعرية، فيقول: «إنّ من الأوزان ما يستمرّ فى غرض من المعانى ولا يستمرّ فى غيره، كما أنّ من القوافى ما يطّرد فى موضوع ولا يطّرد فى سواه، والّذين يهملون كلّ ذلک لا يدركون شيئاً من فلسفة الشعر، ولا يعلمون أنّهم إنّما يفسدون أقوى الطبيعتين فى صناعته.» (المصدر نفسه: ۲۳۰-۲۳۱) إذن فإنّ الرافعى لا يهمل الوزن والقافية، بل يراهما أقوى عنصرين فى صياغة الشعر، بحيث من لا ينتبه إليهما لا يعرف من فلسفة الشعر شيئاً، وهذا يعنى أنّ الشعر ينبثق من طبع موهوب مثقّف انبثاقاً موزوناً موسيقياً لأنّ هذه الميزة

من طبيعة الشعر فلا بدّ أن توجد فى طبيعة صاحب الشعر أيضاً، وإذا كان لكلّ غرض وزن يستمرّ فيه فلا بدّ أن نقول بأنّ «التوافق بين الوزن العروضى وموضوع الشعر أو بين الصورة والمادّة فى الإنتاج ضرورى.» (هوراس، ١٩٨٨م: ١٦٥/بتصرّف)

وإذا كان الكلام ذا معنى عال وألفاظ ملائمة له وذا موسيقى خاصّة بذلك المعنى، فبين أيدينا شعر، وكما قلنا إنّ غاية الشعر هى التأثير الّذى هو حياة الشعر، فكيف يؤثّر الشعر فى النفوس ويؤدّى وظيفته فى صنع الأفكار والآداب فضلاً عن هزّ النفوس؟ والجواب عند الرافعى هو الصدق فى التعبير الّذى هو علامة براعة الشاعر، على أنّ القلوب سواق «فإنّ الكلمة إذا خرجت من القلب وقعت فى القلب، وإذا خرجت من اللسان لم تتجاوز الآذان.» (الرافعى، ١٣٢٢ق، ج١: ٨) و«جماع القول فى براعة الشاعر أن يكون كلامه من قلبه.» (المصدر نفسه) لأنّ «الشعر معنى لما تشعر به النفس فهو من خواطر القلب.» (المصدر نفسه، ج٢: ٣) أى يأخذ من القلب وينطق عن القلب فيوحى إليه وبهذا يوجد التعاطف مع المتلقّى، «فإنّ كلّ عمل شعرى يعنى تواصلاً بين المبدع والمتلقّى، والتواصل يبدأ بتوصيل رسالة من نوع خاصّ ذات محتوى متّصل بالقيم يوجّهها المبدع إلى المتلقّى من خلال وسيط نوعى هو القصيدة.» (عصفور، ١٩٩٥م: ٢٣٢)

وبعد ذلك كلّه فإذا أردت أن تعرّف الأديب بما فيه الشاعر «لما وجدت أجمع ولا أدقّ فى معناه من أن تسمّيه الإنسان الكونى وغيره هو الإنسان فقط.» (الرافعى، ١٩٩٩م، ج٣: ٢٠٥) ولعلّ قصده من الإنسان الكونى هو أنّ «الإنسان من الناس يعيش فى عمر واحد، ولكنّ الشاعر يبدو كأنّه فى أعمار كثيرة من عواطفه وكأنّما ينطوى على نفوس مختلفة تجمع الإنسانية من أطرافها.» (المصدر نفسه: ٢٢٢) ولهذا الإنسان قدرة خاصة فى رؤية ما وراء وجود الأشياء وأسرار الحياة، وعليه وظيفة ماسّة وهى انتقال هذه الرؤية إلى الآخرين لأنّه «هو نبع إنسانى للإحساس يغترف الناس منه» و«الشاعر هو ذاک الّذى يرى الطبيعة كلّها بعينين لهما عشق خاص وفيهما غزل على حدة، وقد خلقتا مهيأتين بمجموعة لنفس العصبية لرؤية السحر الّذى لا يرى إلّا بهما بل الّذى لا وجود له فى الطبيعة الحية لولا عينا الشاعر كما لا وجود له فى الجمال الحى لولا عينا العاشق.» (المصدر نفسه: ٢٢٣)، بمعنى أنّ «الشاعر الّذى يستحقّ أن يدعى شاعراً

لا يكتـب ولا يصف إلّا ما تراه عينـه الروحية ويختمر به قلبه حتّى يصبح حقيقة راهنة فى حياتـه ولـو كانت عينه المادية أحياناً قاصرة عن رؤيتـه.» (نعيمة، ١٩٩١م: ٨٢-٨٣) «فإنّ الشـعر إن هو إلّا ظهور عظمة النفس الشـاعرة بمظهرها اللغوى.» (الرافعى، ١٩٩٩م، ج٣: ٢٢٦)

على ذلك فلا بدّ للشاعر أن يكون له قريحة موهوبة وروح مميزة يمتاز بهما عن غير الشـاعر، ولهذا «تمتاز قريحة الشـاعر بقدرتها على خلق الألوان النفسية الّتى تصبغ كلّ شـىء وتلوّنه لإظهار حقائقه ودقائقه حتّى يجرى مجـراه فى النفس ويجوز مجازه فيها.» (المصدر نفسـه: ٢٢٢) ولهذا «إنّ الشـاعر كثيراً ما يحطّم العلاقـات الظاهرية لتتحوّل عناصر الوجود وأشـياؤه إلى مجرّد مفردات وأدوات فى يديه يشـكّل بها عالمه الشعرى الخاصّ، أو يعيد صياغة الألم على سـبيل المثال وفق رؤيته الشعرية الخاصّة على نحو يزيده عمقاً وثراء واكتمالاً.» (عشرى زايد، ١٩٧٨م: ٩) ومع ذلك ليس الشعراء أنفسهم على مسـتوى سـواء، فمقاديرهم تتفاوت بتفاوت هبة الله لهم «فيخصّ شاعراً بالزيادة وآخر بالنقص.» (الرافعـى، ١٩٩٩م، ج٣: ٢٣٢) والتفاضل بينهم يعود إلى ما يبتكرون ويبدعـون لأنّ «سـرّ النبوغ فى الأدب وفى غـيره هو التوليد.» (المصدر نفسـه: ٢٢٠) وينبغى أن ننتبه إلى أنّ «التفاضل إنّما يكون على ابتكار الأشـياء على طريقة الشعر لا على طريقة النظم.» (الرافعى، ١٣٢٢ق، ج٢: ٧) وبعد ذلك كلّه «قلّ أن تجد من يسمّى شاعراً.» (المصدر نفسه: ٤)

الشعر فى أرؤس من يدّعى   كالدين فى أوهام هذى العواء
محـرّم إلّا علـى أهلـه   وكم من الجهّال يأتى الحراء

(المصدر نفسه: ١١٨)

إذا كانت القريحة الشعرية هبة من الله فجدير أن تميل هذه القريحة إلى ينبوعها وعلى هذا يقول الرافعى: «الشـاعر الصحيح رجل الكمال السـماوى لأنّ الشعر إذا لم يكن مع الشـرائع كان عليها.» (الرافعى، دت: ٣٨) وللنقطة الأخيرة نودّ لو نشـير إلى أهمّيّة الطبيعة عند الرافعى إذ يقول: «فبالشـعر تتكلّم الطبيعة فى النفس.» (الرافعى، ١٩٩٩م، ج٣: ٢٢٢) وهذا يعنى أنّ الطبيعة شاعرة فتتمكّن أن تبعث القوّة الشعرية فى النفس لأنّها

تتكلّم بالشعر فتؤثر فى النفس وتوحى إليها.

نسرد ملامح الشعر ومواصفاته عند مصطفى صادق الرافعى فيما يأتى:

الشعر هبة من الله والشاعر إنسان مختار/ألوهية الشعر/ الشعر لسان القلب وتعبير عن النفس والّذى ينبعث عن طبع موهوب/ الشعر تعبير عن الحقائق وتصويرها/ ريادة الخيال فى نقل الحقائق بالصورة الشعرية/ الشعر تغلغل فى أسرار الأشياء/ للشعر مقدرة الكشف عمّا نخفيه بداخلنا/ ذاتية التجربة/ صدق التجربة الشعرية/ الصدق فى التعبير/ حرية التعبير/ التأثير هو غاية الشعر المنشودة/ وجوب التعاطف مع المتلقّى/ مقدرة النفس تحقّق بغية الشعر كما هى مبعثه/ ربط الشعر بالنفس الإنسانية/ الميل إلى الخير والجمال/ التأكيد على الوحدة العضوية/ الجمال ذاتى للشعر وللغته/ الابتعاد عن التكلّف والتصنّع/ لغة الشعر فردية ذاتية/ لغة الشعر موحية ملهمة/ الشعر عون للإنسانية والشاعر هو الإنسان الكونى فإنّ لهما دوراً تكوينياً فى المجتمع الإنسانى/ ربط الشعر بالحياة/ الشعر يخلق الجمال/ الشعر يبدع عالماً مطلقاً من قيود الزمان والمكان/ الاتّجاه إلى الشعر الملتزم الدينى وإلى الشعر الأخلاقى/ لكلّ من اللفظ والمعنى أهميته فى الشعر ويجب التلائم بينهما/ التزام بالقواعد النحوية/ أهمية الموسيقى ووجوب التزام بالوزن والقافية/ موضوع الشعر لا نهاية له فلا يحدّد/ عالمية الشعر/ ذمّ التقليد والإشادة بالإبداع/ الشعر يؤدى دوراً تهذيبياً كالدين/ مرافقة العاطفة والفكرة معاً وذلك بتقديم الخيال على العقل/ أن يكون الشاعر عاطفياً حكيماً/ تفضيل الشعر على النثر/ ...

وفى كلمة أخيرة بالنسبة لنظرة الرافعى إلى الشعر نقول: إنّ الشعر بعد أن كان موهبة إلهية فهو لغة وجدانية تتحقّق بالتلاحم بين الطبع الموهوب، واللغة، والعاطفة، والخيال، والفكرة، والموسيقى (الوزن والقافية)، والاتّجاه نحو استبطان الحقائق وأسرار الأشياء؛ وإن كان هناك تغاير فى درجة أهمية العناصر المذكورة ولكن الشعر الحقّ فى النهاية يتحقق بتضافر بين كلّها، متمثّلاً فى وحدة نسمّيها القصيدة والتى تهدف إلى التأثير فى المتلقّى.

العقاد والشعر

إنّ عبّاس محمود العقّاد (١٨٨٩-١٩٦٤) هو من أهمّ الأدباء والمفكّرين المصريين فى العصر الحديث، نستقصى آراءه كشاعر وناقد حول الشعر بدءاً من مواصفاته الذاتية:

والشعر من نَفَس الرحمان مقتبس   والشاعر الفذّ بين الناس رحمان

(العقاد، ١٩٩٦م: ٣٧)

فهو قبل كل شيء يعتقد بألوهية الشعر على أنّه مقتبس من نفس الرحمان، وإذا كان الشاعر فذّاً فبإمكانه أن يكون نسخة رحمانية بين الناس؛ لأنّ ما يقوله مستقاة من قول الرحمان، فلأمرٍ ما «كان الشاعر يلقّب بين الرومان بالفاتيس وهو الكاهن أو الرسول أو النبى.» (هوراس، ١٩٨٨م: ٥٣)[١] وبعد ذلك «إنّما الشعر إحساس وبداهة وفطنة وإنّ الفكر والخيال والعاطفة ضرورية كلّها للفلسفة والشعر مع اختلاف فى النسب وتغاير فى المقادير.» (العقاد، ١٩٨٤م: ٣٢٢) إذن فالعقاد يرى أنّ الشعر مزيج من الحس والفكر والعاطفة والخيال، فربّما بإمكاننا أن نقول إنّ هذه الخصائص هى خصائص الشاعر الّتى تتجلّى فى التعبير، والتعبير عنها هو الشعر على حدّ قول العقّاد، مع ذلك بإمكاننا أيضاً أن نقول كلّ هذه المواصفات ذاتية باطنية، فلا بدّ لها من شكل خارجى أهمله العقاد فى هذا التعريف، لكنّه فى عبارة أخرى يشير إليه ويعتبره أى التعبير فاصلاً بين الجيد من الشعر ورديئه، فيقول: «الأمر الّذى لا خلاف فيه أنّ الشعر فيه الجيد والردىء إن لم يكن فيه القديم والجديد، فالجيد هو ما عبّرت به، فأحسنت التعبير عن نفس ملهمة وشعور حىّ وذوق قويم، والردىء هو ما أخطأت فيه التعبير أو ما عبّرت فيه عن معنى لا تحسّه أو تحسّه ولا يساوى عناء التعبير عنه.» (المصدر نفسه: ٢٣٦)

إنّ العقّاد فى العبارة السابقة لم يكترث بالتعبير كشكل خارجى له أطره وموازينه؛ بل اهتمّ بموضوعيته الّتى هى نفس ملهمة وشعور حى وذوق قويم، لإنّ «الشعر هو نبضة قلب قبل أن يكون لمعة فكر، وهو خفضة حياة قبل أن يكون فكرة ذهن، وهو حالة نفسية قبل أن يكون قضية فكر، وهو قضية إنسان قبل أن يكون التماع أفكار، ووسوسة أفئدة قبل أن يكون رنين ألفاظ.» (سيد قطب، ١٩٨٣م: ٤٩)

«الشعر الصحيح فى أوجز تعريف له هو ما يقوله الشاعر، والشاعر فى أوجز تعريف

١. إنّ القدماء أيضاً أدركوا أنّ الشعر ليس كلاماً عادّياً يتدفّق على لسان الكلّ، وأيقنوا صلته بعالم متافيزيقى، ومن جانب آخر لم يعرفوا شيئاً من اللاوعى والمقدرات الروحية الكامنة ولهذا أو لغيره نسبوا الشعر إلى الجنّ والمجانين واصطنعوا ربّات له. (هوراس، ١٩٨٨م: ٨٣/بتصرّف)

هو الإنسـان الممتاز بالعاطفـة والنظرة إلى الحياة، وهو القادر علـى الصياغة الجميلة فى إعرابـه عن العواطف والنظرات.» (العقاد، ١٩٨٤م: ٢٠٤) فنسـتنبط أنّ العقاد يرى أنّ الشـعر هو نتيجة لغوية لعاطفة ممتازة مزجت بنظرة إلى الحياة «فللشـاعر نظر باطن للحيـاة.» (أمين، ١٩٦٣م: ٦٩) وبعبارة أخرى إنّ الشـعر تعبير عن الحياة بلغة عاطفية ممتازة، والشـعر هذا «عنـوان النفوس الصحيحة.» (العقـاد، ١٩٨٤م: ٢٠٧) الإعراب عـن العواطف والنظرات يعـنى مرافقة العاطفة والفكر فى الشـعر وهذا أمر جيد لكنّنا نرى أنّ «هذا الفكر لا يجوز أن يدخل عالم الشـعر إلّا مقنّعاً غير سافر، ملفّعاً بالمشاعر والتصوّرات والظلال، ذائباً فى وهج الحسّ والانفعال، ليس له أن يلج هذا العالم سـاكناً بـارداً مجرداً.» (قطب، ٢٠٠٣م: ٦٥) نقصد إلى أن لا تطغـى الفكرة على العاطفة، وإن اتّسم الشعر بالفكرة فليكن بين أيدينا فكر شعرى أو شعر فكرى لا الفكر المجرّد المنظوم.

أمّا إذا نظرنا إلى الشعر كتعبير عاطفى فهل لنا أن نقول إنّ لغته دوماً تتّصف بالرقّة؟ نحن نجيب لا، لأنّ العاطفة نفسـها ليسـت رقيقة على الدوام، والعقاد يوافقنا على ذلك فيقول: «من الأوهام الّتى شـاعت بين قراء الشعر عندنا وبعض قرائه فى الأمم الأخرى أنّ الرقّة هى الصفة الأولى للشعر كلّه أو هى مزيته على النثر والكتابة والمباحث العقلية البحتـة.» (العقـاد، لاتا: ٩٤) «ليس هـذا ما نقوله، وإنّما نقـول إنّ الرقّة تعاب فى غير موضعها، وإنّما تملح بعض الأحيان فى الشـعر بقدر ما تملح فى الرجل، ولكنّها إذا كانت شرطاً من شروطه وغرضاً يبحث عنه، إن لم يوجد فيه، فقد يتمّ الكلف على داء دخيل، ويشـف عن ذبول فى الطباع غـير جميل.» (المصدر نفسـه: ١٠١) وبهذا يبوح بميله إلى مطابقة اللغة مع مقتضى الحال.

إنّ علامة جودة الشعر عند العقّاد هى صلة الشعر بالطبيعة مباشرة، أى بدون حجاب، ولو كان ذلك الحجاب تقليداً أو نقصاً فى الطبع؛ «ولسـت أرى بين أجود الشعر وأردئه سـوى فرق واحد جوهرى وهو أنّ الشـعر الجيد ما لم يحلّ بين قائله والطبيعة حجاب التقليد أو عوج الطبع، وأنّ الشـعر الردىء مـا ليس كذلك.» (العقاد، لاتا: ١٠٤) يعنى أنّ الشـعر الجيـد بحكم جوهره يرتبط بالطبيعة وثيقاً وهـذه النظرة من أبرز الخصائص الّتى تنسـب العقّاد إلى المدرسـة الرومنطيقية وإن كانت هناك خصائص أخرى أيضاً،

«فالطبيعة عند الشـاعر الرومانتيكى معبد يأوى إليه ليستجمّ.» (مندور، ١٩٨٨م: ١٠٣) ولذلک يقول صاحبنا: «ولعمرى كيف يكون شاعراً من لا يذكر الزهر أو الثمر كما يذكر العابد الله والعاشـق ليلاه. يذكرهما فى غضبه ورضـاه، ولهوه وبلواه، وفرحه وبكاه، وفى غيظه وهواه، وفى يقظته وكراه.» (العقاد، ١٩٧٧م: ج١، ٢٨)

وبعد ذلک كلّه عمّ يتحدّث الشعر وعمّ يبحث؟ إنّ «الشعر شيء يتّصل بالإنسان من حيـث هو كائن حى، لا من حيث هـو ابن وطن أو ابن جامعة أخرى من لغة أو عقيدة ...»(العقاد، ١٩٨٤م: ٢٠٨) فقبل كلّ شيء إنّه ظاهرة إنسانية تبحث عن شؤون إنسانية؛ فهو فن إنسـانى، وعلى هذا طبيعى أن نعتقد أن «ليس الشـاعر مطالبا بالقضايا العلمية و لا بالدقـة التأريخية.» (العقـاد، لاتا: ٢٥٢) لكن علينا أن ننتبه إلى أنّ هذا لا يعنى أنّ الشـاعر يسـتطيع أن يهمل الحقائق، بل «يجب أن لا يخالف الشـاعر ظاهر الحقيقة إلا ليكـون كلامه أوفق لباطنها، فأمّا أن يتخبّط فى أقاويله يميناً وشمالاً مخالفاً ظاهر الحقيقة وباطنهـا، مدابراً أحكام الحس والعقل والصواب لغير غرض تسـتلزمه خدمة الحقائق النفسية، أو تصوير الضمائر الخفية فذلک سخف ليس من الشعر ولا من العلم.» (المصدر نفسـه: ٢٥٢) فالشـعر من هذه الناحية تعبير جمالى ملتزم بالحقيقة ومتّصل بالإنسـان، وهو «التعبير الفنّى عن النفس البشرية والعقل الإنسانى، إذ هو خلاصة العقل والشعور والعاطفة والخيال والأفكار والصور والتجربة الإنسـانية بقيمها الشـعورية والتعبيرية معاً.» (منيف موسى، ١٩٨٥م: ١٥)

من هنا يتّضح لنا أنّ الشعر عند العقّاد ليس الخوض فى الأوهام وليس أيضاً تعبير عن الحقائق المقرّرة بل هو استقصاء لباطن الحقائق أو أسرار الأشياء كما يقول الرافعى، ودليل آخر على هذا الاستنباط أنّه فى موضع ينقد فيه أحمد شوقى يقول: «إنّ الشاعر من يشعر بجوهر الأشـياء لا من يعدّدها ويحصى أشـكالها وألوانها، وليست مزية الشاعر أن يقول عن الشـىء ماذا يشـبه، وإنّما مزيته أن يقول ما هو، ويكشف لک عن لبابه وصلة الحياة به.» (العقاد، ١٩٩٧م، ج١: ٢٠) فالشاعر كاشف جوهر الأشياء ومبين صلتها بالحياة فهو فيلسوف عظيم، والشعر تعبير عن هذا الكشف وذاک التبيان، إذن فالشعر أصبح «مغامرة يحاول خلالها الشاعر أن يعيد اكتشاف الوجود، وأن يكسبه معنى جديداً غير معناه العادى

المبتذل، ووسيلته إلى ذلک هی النفاذ إلى صميم الوجود لاكتشاف تلک العلاقات الخفية الحميمة الّتی تربط بين عناصر الوجود.» (عشری زايد، ۱۹۷۸م: ۹)

إذا كان الشاعر فيلسوفاً فلا بدّ أن يستخدم العناصر البلاغية لإفهام فلسفته ولهذا «إذا كان كذٌک من التشبيه أن تذكر شيئاً أحمر ثمّ تذكر شيئين أو أشياء مثله فی الاحمرار فما زدت على أن ذكرت أربعة أو خمسة أشياء حمراء بدل شیء واحد، ولكن التشبيه أن تطبع فی وجدان سامعک وفكره صورة واضحة ممّا انطبع فی ذات نفسک. وما ابتدع التشبيه لرسم الأشكال والألوان، فإنّ الناس جميعاً يرون الأشكال والألوان محسوسة بذاتها...، بقوّة الشعور وتيقّظه وعمقه واتّساع مداه ونفاذه إلى صميم الأشياء يمتاز الشاعر على سواه، ولهذا، لا لغيره ،كان كلامه مطرباً مؤثّراً، وكانت النفوس تواقة إلى سماعه واستيعابه؛ لأنّه يزيد الحياة حياة.» (العقاد، ۱۹۹۷م، ج۱: ۲۰-۲۱) لذلک فإنّ النفاذ إلى صميم الأشياء والحديث عن جوهر الظواهر امتياز الشاعر على غيره، فإنّه «يحاكی أوجه الحياة فی عالميتها الشاملة من حيث الشكل والجوهر والمثال.» (أرسطو، ۱۹۸۳م: ٦١)

ولنتساءل هل التعبير عن باطن الحقائق يختصّ بالشعر؟ أ لا ينبغی أن يكون للشعر شكل بيانی يميزه عن غيره فی التعبير؟ نحن نعتقد بأنّ «الشعر يحتاج إلى شكل التعبير، لأنّ الطبيعة الشكلية بينه وبين النثر مختلفتان طبعاً، حتّى كونه مفعماً بالحياة غير كاف، ذلک أنّه فی مقدور النثر أن يكون مفعماً بالحياة.» (هربرت ريد، ۱۹۹۷م: ٤٤)

إنّ العقّاد يوافقنا فی الإجابة عن ذلک التساؤل، فإنّه يرى للشعر شكلا بيانيا خاصّا يتجلّى أكثر ما يتجلّى فی الموسيقى، يقول: «المقصود بالفنّ الكامل هو الشعر الّذی توافرت له شروط الوزن والقافية وتقسيمات البحور والأعاريض الّتی تعرف بأوزانها وأسمائها وتطّرد قواعدها فی كلّ ما ينظم من قبيلها.» (العقاد، ۱۹۹٥م: ۲۲) فالعقّاد يفضّل الشعر على غيره من الفنون إذا كانت شروطه الّتی تتجسّد فی الوزن والقافية متوافرة، ولهذا يرفض العقّاد أن تكون فی الالتزام بالبحور العروضية صعوبة «على أنّ خطأ الدعوة إلى الاستغناء عن القافية وتعديل أوزان العروض ظاهر لمن يكلّف نفسه قليلاً من البحث فی حقيقة الصعوبة الّتی يتوهّمونها للأوزان العربية ويحسبونها حائلاً دون الشاعر وما يختاره من موضوعات النظم. فإنّ أوزان العروض العربية على إحكامها

وإتقانها سهلة الأداء قابلة للتوسّع والتنويع إلى الغاية المطلوبة فى كلّ موضوع يتناوله الشعراء.» (العقاد، ١٩٨٨م: ١٠٥)

من ناحية أخرى أيضاً نستطيع أن نثبت ضرورة الوزن والقافية لأنّها «طبعاً أنّ متلقّى الشعر لا يقبلون من الشاعر أن يقول لهم ما يعرفونه بالطريقة الّتى يعرفونها، إنّهم يتوقّعون منه أن يقول لهم ما يعرفونه بطريقة لا يعرفونها.» (حماسة عبد اللطيف، ١٩٩٠م: ٢٢) فالشعر من هذه الناحية تعبير غير عادى عن عالم عادّى، والطريقة الخلاّبة الشعرية للتعبير عمّا هو معروف عند النّاس تتسّم بالعاطفة والإتّزان، ولا صعوبة فى اختيار الأوزان وتوظيفها؛ لأنّ لكلّ موضوع يتناوله الشعراء وزن يناسبه ويماشيه حسب ما قاله العقّاد. من جهة أخرى نلمس سهولة أداء الأوزان فى أنّ الوزن ظاهرة طبيعية لتصوير العاطفة، فإنّ العاطفة تؤدّى بالإنسان إلى انفعال فى القلب والأنفاس يملك النفس، وإذا أردنا أن نعبّر عن ذلک الانفعال بالكلمات فإنّ نبضات القلب وتردّدات الأنفاس تتسرّب فى الكلمات ومن ثمّ إلى الجملات فتأتى ذات رنّات نسّميها الوزن أو الموسيقى. ولعلّ هذا هو ما يردّ العقاد على الّذين يدعون إلى إهمال القافية قائلاً: «والثابت من تجربة الناظرين فى تعديل الأوزان منذ ستين سنة أنّ إلغاء القافية كلّ الإلغاء يفسد الشعر العربى ولا تدعو إليه الحاجة.» (العقاد، ١٩٨٨م: ١٠٧)

نوّد لو نشير إلى نقطة ظريفة وطريفة، وهى أنّ العقّاد يرفض إلغاء القافية بأكملها، وهذا لا يعنى أنّه يلتزم أو يعتقد بالقافية الكلاسيكية المتساوية؛ لأنّه يقول ردّاً على هواتها: «إنّنى لا أبالى بعصيان أهل القوافى كلّ المبالاة.» (العقاد، ١٩٨٤م: ٥١٢) فكلّ ما يطلبه أن تقترن التجربة الشعورية بالوزن والقافية. إنّ العقّاد يرى الوحدة الموضوعية ومن ثمّ الوحدة العضوية للشعر ضرورية؛ لأنّه ينظر إلى القصيدة ككائن حى. ف«القصيدة الشعرية كالجسم الحى يقوم كلّ قسم منها مقام جهاز من أجهزته ولا يغنى عنه غيره فى موضعه إلا كما تغنى الأذن عن العين أو القدم عن الكفّ أو القلب عن المعدة.» (العقاد، ١٩٩٧م، ج٢: ١٣٠) وإذا كانت القصيدة من البداية إلى النهاية تتمحور حول موضوع واحد، وإذا كان لكلّ موضوعٍ وغايةٍ وزن يسير فيهما، فهذا يعنى أنّ العقّاد يعتقد بوحدة الوزن فى القصيدة وإن لم يعتقد بوحدة القافية.

سبق أن أشار العقّاد إلى أهمية طريقة التعبير وموضوعه بمعنى أنّ الشعر لا يمكن أن يتحقّق بالعنصر التخييلي وحده، كما لا يمكن أن يتحقّق بعنصر الوزن والقافية فقط، وكما لا تؤدّى الفكرة المجردة المنظومة إلى أن يصير الكلام شعراً، فلا بدّ من تعانق هذه العناصر كلّها فى التعبير الشعرى على حدّ قوله، إذن ف«الإيقاع المقسم والقافية ليسا هما كلّ ما يميز طبيعة الشعر فهناك ما هو أعمق، هناك الروح الشعرية.» (قطب، ٢٠٠٣م: ٦٣) «فالشرطان اللذّان يجب توافرهما فى الشعر هما الوزن والقافية والاتّصال بالشعور "الإنسانى" فإذا وجدت نوعاً من الأدب يجمعهما كان شعراً، أمّا إذا وجدت الشرط الأوّل دون الثانى فنظم لا شعر، وإذا وجدت الثانى دون الأوّل فنثر شعرى وهو الّذى كان يكون شعراً لو لا أنّه فقد الوزن.» (أمين، ١٩٦٣م: ٦٤)

إنّ العقّاد يرى وجود المستلزمات الشعرية للشاعر العربى سهلة وواجبة؛ لأنّ «اللغة العربية تنفرد بسمة الشاعرية لأنّها جمعت بين أبواب الاشتقاق وأوزان العروض وحركات الإعراب.» (العقاد، ١٩٩٥م: ٢١) فإنّ الشاعر العربى ينشد موزوناً على أساس فطرة لغته، فهى لغة حية قادرة على الإيحاء والتصوير؛ لأنّها شاعرة. وكان العقّاد حاسماً فى الدفاع عن مراعاة التراكيب الفصحى الصحيحة فى الشعر بحيث «أخذ على جبران فى قصيدة المواكب كثرة الأخطاء اللغوية وضعف التراكيب واستهجن منه أن يكون جاهلاً بلغته.» (هدّارة، ١٩٩٤م: ٣٤٦)

ولكن هناك فرق بين اللغة الشاعرة بذاتها والتعبير الشعرى الموسيقى؛ لأنّ الناس العاديين يستخدمون اللغة أيضاً، وليست تعابيرهم شاعرة ولا شعرية، فيرى العقّاد أنّ مصدر موسيقية الكلام هو الطبيعة فيقول: «إنّ التعبير الموسيقى عنصر من عناصر الطبيعة... الطير المغرّد هو الشعر كلّه... فإذا لم يشعر الشاعر بتغريد الطير على اختلافه فبماذا عساه أن يشعر؟ لأنّ الطير هو حجّة الطبيعة لشعر الإنسان وغناء الإنسان.» (العقاد، لاتا: ٥-٦) ومن هنا تتّضح لنا مرة أخرى أهمية الطبيعة (وهى خلقة الله سبحانه و تعالى) فى شاعرية النفس الإنسانية، فبعد أن كان الشعر مقتبسا من نفس الرحمان يجىء دور الطبيعة كى يثير جيشان هذه النفس بطيره؛ لأنّ الطير حسب ما نرى يعطى الكلام شعريته، وكما هو الطلق فى السماء والمغرّد من فوق على من دونه، فالشاعر عليه

أن يحلّق فى السماء طلقاً دون أن يتقيد بقيود الأرض، فالشاعر كالطير يحلّق فى سماء من المعانى والأحاسيس حرّاً؛ لأنّ «الشعر هو الحرية بذاتها.» (أمين، ١٩٦٣م: ٦٥) فينفّس عمّا يختلج بداخله بصورة تغريدية أى موسيقية فيخلب القلوب ويوحى إليها. إذن فإنّ جمال الكلام الشعرى وموسيقاه مقتبس من طبيعة الطبيعة، ومن طبيعة النفس، ومن طبيعة اللغة كلّها. وإذا كان الشعر حراً طليقاً فليس يتحدّد فى أطر موضوعية بعينها؛ لأنّه كما يقول العقّاد:

الشعر باب الحياة عندى   لا مهربى من حياة جدّى

(العقاد، ١٩٩٧م: ٨٦)

فالشعر باب الحياة وفى الوقت نفسه هو يتّصل بالإنسان، والنتيجة أنّ الشعر باب الحياة الإنسانية الّتى هى غير متناهية، إذن «فإنّ أبواب الشعر هى أبواب الحياة على اتّساعها، فمن دلّ على حياة شاعرة فى نظمه فهو شاعر، ومن لم يدلّ على ذلک فما هو بشاعر ولو نظم فى جميع الأبواب.» (العقاد، ١٩٨٤م: ٤٦١) يعنى «أنّ الشعر لا يحدّده الموضوع الّذى يقال فيه ولكن تحدّده درجة الشعور بهذا الموضوع وطريقة التعبير عن هذا الشعور.» (قطب، ١٩٨٣م: ٨٩) وهذا حتّى الطبيعة الّتى كانت حجة على الشعر لا تكفى موضوعاً له، لأنّه قبل ذلک يتّصل بالإنسان وتجربته الشعورية ف«ليست الرياض وحدها ولا البحار والكواكب هى موضوعات الشعر الصالحة لتنبيه القريحة واستجاشة الخيال... كلّ ما نخلع عليه من إحساسنا ونفيض عليه من خيالنا ونتخلّله بوعينا ونبثّ فيه هواجسنا وأحلامنا ومخاوفنا هو شعر، وموضوع للشعر لأنّه حياة وموضوع للحياة.» (العقاد، ١٩٩٧م: ٤) لأنّه «الغناء المطلق بما فى النفس من مشاعر وأحاسيس وانفعالات، حين ترتفع هذه المشاعر والأحاسيس عن الحياة العادية وحين تصل هذه الانفعالات إلى درجة التوهّج والإشراق أو الرفرفة والانسياب.» (قطب، ٢٠٠٣م: ٦٥) فلا يجدر للشاعر أيضاً أن يحدّد نفسه بموضوع أو مطلب؛ لأنّ إبداعه وهو الشعر لا يتقيد بقيد موضوعى، «فالشاعر لا ينبغى أن يتقيد إلّا بمطلب واحد يطوى فيه جميع المطالب وهو "التعبير الجميل عن الشعور الصادق".» (العقاد، ١٩٩٦م: ٢٨٨)

إنّ الشعر هو الحياة، أو بعبارة أفضل هو تعبير جميل عن شعور صادق تجاه الحياة

لذاک «إنّ من أراد أن يحصر الشعر فی تعريف محدّد لکمن يريد أن يحصر الحياة نفسها فی تعريف محدّد.» (المصدر نفسه: ۲۸۸) وهذا التعريف أيضاً من خصائص الرومانسية، و«يتّفق الرومنطيقيون الغربيون مع الرومانطيقيين العرب فی ربط الأدب بالحياة، مثلما عبّر عن ذلک دوستايوسکی قائلاً: الشعر و الحياة شیء واحد.» (الفرفوری، ۱۹۸۸م: ۱۲۱) فکلّ من يعرّف الشعر يبين جانباً من جوانبه ولا يحدّده، أو بعبارة أفضل لا يقدر أن يحدّده؛ لأنه الحياة، ولأنّه «أخذ الحياة بکلّ جنباتها وجوانبها، فإنّه ليس ميداناً تتدافع فيه قواعد المنطق وأصوله.» (منيف موسی، ۱۹۸۵م: ۱٦)

يری الفنّ کالحياة حياة ويری للحياة فنّاً و شعرا
ضلّ من يفضل الحياتين جهلا واهتدی من حوی الحياتين طرّا

(العقاد، لاتا: ۹۱)

فالمهتدی هو الّذی يمزج بين الشعر والحياة؛ لأنّ الحياة هو الشعر، والشعر هو الحياة وکلّ هذه تعابير رومانسية ولأنّ «الشعر يعمّق الحياة، فيجعل ساعة من العمر ساعات... فإذا قلنا لک: أحبب الشعر، فکأنّنا نقول: لک عِش، وإذا قلنا: إنّ أمّة أخذت تطرب للشعر، فکأنّنا نقول: إنّها أخذت تطرب للحياة.» (العقاد، ۱۹۹٦م: ۲۸۷)

فإذا کان الشعر هو الحياة أو تعبير عنه ومتّصل بقضية الإنسان أو کما يقول سيد قطب: «تعبير عن اللحظات الأقوی والأملأ بالطاقة الشعورية فی الحياة.» (قطب، ۲۰۰۳م: ٦٤) فلا يختصّ بعصر، ولا يتحدّد بمصر، و لايتعين بمواصفات البيئة الاجتماعية، کما لم يتقيد بمواضيع معينة، إذن فإنّ «تمثيل البيئة ليس من شرائط الشاعرية؛ لأنّ البيئة الجاهلة المقلّدة يمثّلها الشعراء الجاهلون المقلّدون، ولأنّ الشاعر المتفوّق قد يخالف بيئته.» (العقاد، ۱۹۸٤م: ۲۱۰) وبهذا يردّ العقّاد علی الّذين يرون عصرنة الشعر فی الحديث عن الحوادث الاجتماعية اليومية أو وصف المخترعات أو ما شابه ذلک، فيقول: «اُطلب من الشعر أن يکون عنواناً للنفس الصحيحة، ثمّ لا يعنيک بعدها موضوعه ولا منفعته، ولا تتّهمه بالتهاون إذا لم يحدّثک عن الاجتماعيات والحماسيات والحوادث الّتی تلهج بها الألسنة، والصيحات الّتی تهتف بها الجماهير.» (المصدر نفسه: ۲۰۸) «فالمعاصرة عنده تعنی تمثيل روح العصر» (هدّارة، ۱۹۹٤م: ۳٤۳/بتصرّف)

ولكن ما هو الّذي يعطي للشعر حيويته؟ أو بعبارة أخرى ما هي بواعث الشعر؟ يقول العقّاد: «وما بواعثه إلّا محاسن الطبيعة ومخاوفها وخوالج النفس وأمانيها، وإذا حكمنا بانقضاء هذه البواعث فكأنّما حكمنا بانقضاء الإنسان، وليس من العجب أن يولد في الدنيا أناس لا يهتزّون للشعر وهي مكتظة بمن لا يهتزّون للحياة نفسها.» (العقاد، ١٩٩٦م: ٢٨٨) فمبعث الشعر هو الطبيعة والنفس، إذن فكلّ شيء في الحياة يمكن أن يكون باعثاً للشعر؛ وبالنسبة للطبيعة فقد تحدّثنا آنفاً، أمّا بالنسبة للنفس فنقول: إنّ العقّاد من أصحاب الشعر الغنايي أو الوجداني، كما كان الرافعي كذلك؛ فالشعر، والحالة هذه، هو وسيلة للتعبير عن الذات، فبالتالي نستطيع أن نقول: إنّ لكلّ شاعر قضاياه الخاصّة المرتبطة بذاتيته. وإذا كان الشعر متعلّقاً بالنفس من جانب، ومرهوناً بالطبيعة من جانب آخر، فيمكننا القول بأنّ «عالم الشعر نسخة خصوصية جدّاً ونسبية أيضاً من عالم الإنسان.» (شلش، ١٩٨٠م: ٨)

إذا كان الشعر حياة فطبيعي أن يقول العقّاد: «إنّ الشاعر الكبير هو من يشعر بجوانب الحياة، فتستخرج من شعره صورة جامعة لكلّ شيء فيها، وفلسفة أو نظرة خاصّة إلى العالم كما يدركه هو ويراه.» (العقاد، ١٩٨٤م: ٤٦٠-٤٦١) فالشاعر عنده هو الّذي يملك العاطفة والحكمة تجاه الحياة في آن واحد، وكأنّه ينظر إلى الشاعر باعتباره صاحب رسالة في الحياة، وينظر إلى الشعر كوسيلة حرّة للتعبير عن هذه الرسالة وبيانها ونقلها. وإذا كانت فلسفة الشاعر مرتبطة بالإنسان والعالم، فالشاعر هو الإنسان الكوني والشعر هو ظاهرة كونية و«وسيلة للوصول بالحياة إلى حال من الكمال يمكّن الإنسان من تجاوز مستويات الضرورة.» (عصفور، ١٩٩٥م: ٢٢٨/بتصرّف)

أمّا بالنسبة لقضية اللفظ والمعنى فالعقّاد قد يفضّل المعنى على اللفظ فإنّه يقول: «تتعلّق أشعار المقلّدين بالحروف والألفاظ لا بالحقائق والمعاني.» (العقاد، ١٩٩٧م، ج١: ٤٤) ويقول في موضع آخر: «إنّنا نقدر الكتاب بما يوحيه لا بما تدلّ عليه حروفه.» (العقاد، لاتا: ٢٥٥) وفي موضع آخر يقول واصفاً الوحدة العضوية: «متى طلبت هذه الوحدة المعنوية في الشعر فلم تجدها فاعلم أنّه ألفاظ لا تنطوي على خاطر مطّرد أو شعور كامل الحياة» (العقاد، ١٩٩٧م، ج١: ٢١) نعم، إنّ العقّاد يهتمّ بالمعنى أكثر منه

باللفـظ، ولكن هذا لا يؤدّى إلى أن نحكم حكمـا صارماً على أنّه من هواة المعنى دون اللفظ، لأنّه يصرّح باعتقاده عن الصلة الوطيدة القائمة بينهما مدافعاً عن الوزن، فيقول: «إنّما الشعر تفاعل كامل بين اللفظ والمعنى وقاعدة القواعد الفنية فى وزن أو نظام مقدّر. وكلّ بيت فى الشـعر المطبوع آيـة على صدق هذا التفاعل التـامّ بين الألفاظ والمعانى والأوزان، وآية على لزوم الوزن كلزوم لفظ الشـعر ومعنـاه.» (العقاد، ١٩٦٩م: ٣١٠) والعبارة أوضح من أن تحتاج تعليقاً.

أمّـا الآن وبعـد أن عرفنا مفهوم الشـعر بجوانبه المختلفة عند العقّـاد، فنبحث عن المعيار فى التمييز بين جيد الشعر ورديئه عنده؟ «إنّ المحك الّذى لا يخطئ فى نقد الشعر هـو إرجاعه إلى مصدره فإن كان لا يرجع إلى مصدر أعمق من الحواس فذلك شـعر القشور والطلاء، وإن كنت تلمح وراء الحسّ شعوراً حياً ووجداناً تعود إليه المحسوسات كمـا تعود الأغذية إلى الدم، ونفحات الزهر إلى عنصر العطر فذلك شـعر الطبع القوى والحقيقة الجوهرية.» (العقاد، ١٩٩٧م، ج١: ٢٨)

بنـاء على ما ذُكر، فمعيار الشـعر عنـد العقّاد هو مصدره وغايتـه، نعنى النفس أو الذات؛ فالشعر ينبثق من النفس ليؤثّر عليها، فحَكَمُه أيضاً النفس، ولعلّ هذا عودة إلى نظرية النقد الذوقى أو الفطرى، فيرى القارئ أو المتلقّى هل الشعر نفذ إلى باطنه أو بقى على سمعه ولسـانه؟ إن كان نافذاً إلى سـويداء القلب وأعماق النفس، فهذا هو الشعر الحق الصحيح عند صاحبنا، إذن «ينبغى أن ننظر إلى الشعر على ما يثير فى نفوسنا من أحاسيس، وما يرسم لخيالنا من صور، وما يطلق لنا من أعيان الفكر المحسوسة المحدودة، ويصلنا بصور الإنسـانية وبالحياة المكنونة.» (قطـب، ١٩٨٣م: ٥٠) وتحقيق هذا الأمر يحتاج إلى التعاطف بين الشـاعر و المتلقّى، وتحقيق التعاطف يعود إلى مقدرة الشاعر فى خلق الجمال بالكلمات الموحية الصادقة؛ وإنّ هذه الغاية ليس ينشـدها الشـاعر فقط، بل إنّها بغية المتلقّى أيضاً «فليس همّ الناس من القصيد أن يتسـابقوا فى أشواط البصر والسـمع وإنّما همّهم أن يتعاطفوا، ويودعَ أحسُّـهم وأطبعُهم فى نفس إخوانه زبدةَ ما رآه وسمعه وخلاصة ما استطابه أو كرهه.» (العقاد، ١٩٩٧م، ج١: ٢٠)

إنّ التعاطف مع قارئ الشعر يحصل عبر الحديث عن النفس؛ لأنّ «قوام الأدب منذ

خلقه الله العطف وأحاديث النفس، وما صنع الشعراء العظام منذ ظهروا في هذه الدنيا إلّا أنّهم يبثّوننا موجدة نفس آدمية.» (العقاد، ١٩٨٤م: ٧٩) ولأنّ الله سبحانه وتعالى خلقنا من نفس واحدة. فالشعر يستطيع أن يؤثّر على المتلقّي ويتعاطف معه إذا كان عميقاً في المعنى لأنّه ينبغي أن يتحدّث عن النفس الإنسانية وعن جوهر الأشياء. وربّما يخطئ البعض ويرون أنّ في المعنى العميق لا بدّ من غموض، ولكنّ العقّادليس كمثلهم، فهو لا يرى صلة بين العمق والغموض، فيقول: «ليس في الوضوح وقوّة الأداء وحسن البيان ما ينفي العمق؛ لأنّ العمق ليس معناه الغموض، فليكن الشاعر عميقاً كما يشاء ولكن مع الوضوح والجلاء.» (العقاد، ١٩٩٧م، ج١: ٦٤) فالشعر هو البيان وليس الغموض، وإنّ من البيان لسحراً.

إذن لا ينبغي للشاعر أن يتّخذ ما يرتبط بالإنسان من شؤون دينية إجتماعية سياسية و... موضوعاً أو غاية، بل عليه أن يختار الإنسان من نفسه وصلة تقوده إلى الهدف المنشود، فإذا كان الشعر بحثاً عن الإنسان وتحدّثاً عنه، فعندئذ تتسرّب تلك الشؤون تلقائياً إليه، وكأنّ العقاد لهذا أو لغيره يقول: «وإلى الشاعر يرجع العربي ليتعرّف القيم الأخلاقية المفضّلة، ويستقصي المناقب التّي تستحبّ من الإنسان في حياته الخاصّة أو حياته الاجتماعية. يرجع العربي إلى الشاعر ولا يرجع إلى الفيلسوف أو إلى الزعيم أو إلى الباحث في مذاهب الأخلاق.» (العقاد، ١٩٩٥م: ٧١)

عندي من حميا الشعر إكسيري وترياقي
وهل كالشعر في الدنيا ربيع دائم باق

(العقاد، ١٩٩٧: ٣٢)

فللشعر والشاعر دور أخلاقي واجتماعي أيضاً؛ لأنّهما مرجع الإنسان العربي، وإذا أصبح الشعر مرجعاً للناس والمجتمع فهو أيضاً سجلّ للتأريخ إلّا أنّه «أكثر فلسفة من التأريخ وأعلى قيمة منه؛ لأنّ الشعر يميل إلى التعبير عن الحقيقة الكلية أو العامّة، بينما يميل التأريخ إلى التعبير عن الحقيقة الخاصّة أو الفردية.» (أرسطو، ١٩٨٣م: ١١٤) لكن لا بدّ أن ننتبه إلى أنّ الشعر، حسب ما يرى العقاد، يقوم بتأدية هذا الدور عن طريق استبيان النفس أو الذات أو الوجدان لا عبر التطرّق إلى المسائل الروتينية الاجتماعية

وغيرها، فلسنا نقصد من عبارة "أنّ الشعر سجلّ للتأريخ" وجوب مماشاته لأحداثه، بل نقصد التأريخ الإنسانى الذّى خلا من الصفات العارضة «فقد ننكر على الشاعر مطابقته الزمان الّذى يعيش فيه ولا نستطيع بعد كلّ هذا أن ننكر عليه الشاعرية الراجحة ونجهل مكانه بين مفاخر الأوطان.» (العقاد، ١٩٨٤م: ٢١١)

فيمكن لنا أن نسرد سمات الشعر وميزاته عند عباس محمود العقّاد كالتالى:

ألوهية الشعر / الشعر هو لغة النفس والشاعر ترجمان النفس / الحديث عن النفس الإنسانية والحياة / أن تكون النفس ملهمة / الشعر تعبير عن العاطفة والفلسفة معاً / تدفّق الإحساس وجيشان العاطفة / اعتبار الذوق الشعرى العامود الأساس للإنتاج وللتمييز الأدبى / إدراک الحياة / الشاعر هو الإنسان الممتاز بالعاطفة والنظرة إلى الحياة / الصياغة الجميلة / مناسبة اللغة مع مقتضى الحال / ربط الشعر بالطبيعة والامتزاج بها / استبطان جوهر الأشياء والتعبير عن أسرار الكون فى الشعر / الميل إلى الشعر الفلسفى / التزام الشعر بالحقيقة واتّصاله بقضية الإنسان / اهتمام بالشكل التعبيرى / وجوب الوزن واستحسان القافية / ريادة الخيال فى تأدية المعنى ونقل العاطفة وفى النفاذ إلى الحقيقة / أهمية الإيقاع / أن تكون اللغة فصيحة / التفاعل التامّ بين اللفظ والمعنى / اتّجاه الشعر إلى اللامحدود / المزج بين الشعر والحياة / صدق التعبير / جمال التعبير وقوّة الأداء / ذاتية التجربة / صدق التجربة الشعرية / غاية الشعر هى التأثير على النفوس والقلوب / وجوب التواصل العاطفى بين الشعر والمتلقّى / العمق فى المعنى مع وضوحه / وجوب الوحدة العضوية فإنّ القصيدة كيان متماسک / وحدة الغرض / استنكار شعر المناسبات / الاتّجاه إلى الشعر الغنائى والأدب الوجدانى / تفضيل الشعر على غيره من فنون /...

ولو أردنا أن نذكر جملة القول موجزة حول نظرة العقّاد إلى الشعر، نقول: إنّه يرى الشعر قبل كلّ شىء ظاهرة إلهية رحمانية، فبعد كونه انسكاباً للروح، فإنّه تعبير ذاتى فنى عن النفس الإنسانية ونظرتها إلى الكون والحياة، يتحقّق بالتلاحم والتماسک والامتزاج بين النفس الملهمة، والتخييل، والعاطفة، والفكرة أو الفلسفة، واللغة، والوزن والإيقاع، وكلّ ذلک فى قالب واحد يسمّى بالقصيدة والّتى تهدف إلى استكناه جوهر الأشياء واستقصاء معنى الحياة لتؤثّر على النفوس والقلوب.

النتيجة

۱. بالنسبة لمفهوم الشعر رأينا أنّ مصطفى الصادق الرافعى وعبّاس محمود العقّاد كليهما ينظران إلى الشعر كفيض عميق دافق من عالم روحانى قبل كلّ شىء، ثمّ يقولان بأنّ الشعر تعبير عن ذاک الفيض، أى: تعبير عن الذات الشاعرة، واستبيان للنفس الإنسانية، ومحاولة للكشف عن جوهر الأشياء، والبوح بنظرة حول الكون والحياة، وذلک بلغة عاطفية إيقاعية موزونة تتّسم بالفكرة. نعم، إنّ هناک بعض التفاوت فى نسبة أهمية العناصر عندهما؛ فيميل العقّاد مثلاً إلى الشعر الفلسفى بينما يميل الرافعى إلى الشعر الملتزم، ولكن أهمّ من ذلک أنّهما يتّفقان فى الميل إلى الشعر الغنائى الّذى يصدر عن شخص ذى موهبة فطرية. وإنّ الشعر عندهما تعانق بين الطبع الموهوب والبناء التخييلى والبنية الإيقاعية والبنية التركيبية، وتمازج بين العقل والعاطفة لرفع الستار عن الزوايا الخفية من جمال الحياة والطبيعة رامياً إلى التأثير على نفوس السامعين. وقد رأيناهما متأرجحين بين الكلاسيكية والرومانسية أو بين المحافظة والتجديد بيد أنّ العقّاد أكثر رومنطيقية من الرافعى فبينما يكون الشعر تعبيراً عاطفياً حرّاً عن الذات متّصلاً بالحياة والإنسان والطبيعة، فهو أيضاً لا يخلو من العقل والحكمة، ولا يترک الشكل التعبيرى جانباً، ويميل أكثر ما يميل إلى الخير والجمال، إذن بالربط الفنى بين الشكل والمضمون فى إطار لغوى موح موسيقى موزون تظهر قدرة الشاعر الشعرية وتتحقّ غايته أى التأثير، فقيمة الشعر تقاس عندهما بمدى هذا التأثير، كما يخلص دافع الشعر لديهما فى النفس والطبيعة.

۲. وعلى ذاک فبالنسبة للخصومة النقدية اللاذعة بين الأديبين نقول: إنّ الخلاف بين الرافعى والعقّاد لم يكن أدبياً بحتاً، حيث لا نرى خلافاً جوهرياً فى تنظيرهما الأدبى، ولا داعى من هذه الناحية إلى أن تتشكّل بينهما خصومة عنيفة، فلعلّهما قد وقعا فى خصومة شخصية فوجدا مجال النقد والأدب ممهّداً للتنفيس عن تباغضهما فصار ما صار؛ لأنّنا إذا افترضنا الشعر كياناً مستقلّاً نرى أنّ الأديبين زميلان فى التنظير، وليست هناک أية مشكلة جوهرية بينهما فى مفهوم الشعر؛ ولعّل المشكلة تعود إلى أنّها لم تتحقّق فى شعرهما الأسس النظرية الّتىناديا بها، فنقد كلّ منهما الطرف الآخر حسب النظرية المشتركة

بينهما، حيث لم يجد الواحد منهما تطبيقاً أو لم يجد ما هو متوقّع؛ ولعلّ الخلاف يعود إلى أنّ نظرتهما متوجّهة إلى ما ينبغي أن يؤدّيه الشعر أكثر ممّا تتّجه إلى ما يؤدّيه أو ما أدّاه فعلاً؛ ولعلّه ناتج عنهما جميعا.

نختم هذا البحث بقولنا: إنّ الشعر ليس هو الحياة، بل هو جزء لا يتجزّأ عنها؛ لأنّ الحياة محكومة بالمشاعر، فإذا الشعر لم يعالج معنى عاطفياً فقد وظيفته وخرج عن مجاله الصحيح، وهذا لا يمنعه أن يتضمّن فكرة أو نظرة أو فلسفة. كما نرى، ومن أجل تحقيق التأثير فى النفوس، لا بدّ أن يكون للشعر أداؤه الخاصّ الّذى يتجلّى فى التصوير والتلحين. ونقول أيضاً: إذا كان الشعر يعبّر عن جوهر الأشياء ويتّصل بالنفس البشرية، وإذا كان ذا روح أثيرية ولغة خاصّة، فلا يمكننا إزاء هذا الّذى ينمو فى الجوهر أن نضع له تعريفاً محدّداً أو أن نحصر فى كلمات عالماً مليئاً بالحياة، مفعماً بالموسيقى، مستمدّاً من الإمكانات اللغوية الإنسانية، فالشعر لا يخضع للتحديدات المعيارية وله طبيعة مرنة. إذن فمنطق المعيار ومنطق الشعر خطّان قد لا يلتقيان، فلكلّ شاعر وناقد مفهومه عن الشعر، ولكن هذا لا يشكل نظرية عامّة فكما يقول ميخائيل نعيمة فلنعدل عن تحديد الشعر وتعريفه وذلك لا يمنعنا عن أن نتكلّم فى الشعر.

المصادر والمراجع

أبو السعد، عبدالرؤوف. (١٩٨٥م). مفهوم الشعر فى ضوء نظريات النقد العربى. ط١. القاهرة: دار المعارف.
أرسطو. (١٩٨٣م). فن الشعر. ترجمة وتعليق: إبراهيم حمّادة. مصر: مكتبة الأنجلو المصرية.
إليوت، تى إس. (١٩٩١م). فى الشعر والشعراء. ترجمة: محمّد جديد. ط١. دمشق: دار كنعان.
أمين، أحمد. (١٩٦٣م). النقد الأدبى. القاهرة: مكتبة النهضة المصرية.
البدرى، مصطفى نعمان. (١٩٩١م). الرافعى الكاتب بين المحافظة والتجديد. ط١. بيروت: دار الجيل.
تودوروف، ستيفان. (٢٠٠٢م). مفهوم الأدب. ترجمة: عبود كاسوحة. دمشق: منشورات وزارة الثقافة.
الحارثى، محمّد مريسى. (١٩٩٦م). عمود الشعر العربى النشأة والمفهوم. ط١. المملكة السعودية: دار الحارثى للطباعة والنشر.
حمدان، محمّد صايل. (١٩٩١م). قضايا النقد الحديث. ط١. أردن: دار الأمل.
خفاجى، محمّد عبد المنعم. (١٩٩٥م). مدارس النقد الأدبى الحديث. ط١. القاهرة: الدار المصرية اللبنانية.
خليف، يوسف. (١٩٩٧م). أوراق فى الشعر ونقده. القاهرة: دار الثقافة.

درويش، أحمد. (١٩٩٦م). في النقد التحليلي للقصيدة المعاصرة. ط ١. القاهرة: دار الشروق.

الرافعي، مصطفى صادق. (٢٠٠٢م). تحت راية القرآن. مراجعة: درويش الجويدي. بيروت: المكتبة العصرية.

ـــــــ (لاتا). حديث القمر، مأخوذ من موقع www.alsakher.com.

ـــــــ (١٣٢٢ق). الديوان. مصر: مطبعة الجامعة بالإسكندرية.

ـــــــ (٢٠٠٢م). السحاب الأحمر. ط١. بيروت: دار الكتب العلمية.

ـــــــ (٢٠٠٠م). على السفّود. تصحيح وتعليق: حسن سماحي السويدان. ط٢. دمشق: دار البشائر.

ـــــــ (١٩٩٩م). وحي القلم. مراجعة: درويش الجويدي. بيروت: المكتبة العصرية.

ريد، هربرت. (١٩٩٧م). طبيعة الشعر. ترجمة: عيسى العاكوب. دمشق: منشورات وزارة الثقافة.

زايد، علي عشري. (١٩٧٨م). عن بناء القصيدة العربية الحديثة. القاهرة: دار العلوم.

الشايب، أحمد. (١٩٩٤م). أصول النقد الأدبي. ط ١٠. القاهرة: مكتبة النهضة المصرية.

شلش، علي. (١٩٨٠م). في عالم الشعر. القاهرة: دار المعارف.

شوشة، فاروق. (١٩٩٦م). مختارات من شعر العقّاد. ط١. مصر: المجلس الأعلى للثقافة.

شوقي، أحمد. (١٩٨٨م). الشوقيات. بيروت: دار العودة.

عبد اللطيف، محمّد حماسة. (١٩٩٠م). الجملة في الشعر العربي. القاهرة: مكتبة الخانجي.

ـــــــ (١٩٩٦م). لغة الشعر. ط١. القاهرة: دار الشروق.

العريان، محمّد سعيد. (١٩٥٥م). حياة الرافعي. ط٣. مصر: المكتبة التجارية الكبرى.

عصفور، جابر. (١٩٩٥م). مفهوم الشعر: دراسة في التراث النقدي. ط ٥. مصر: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

العقّاد، عباس محمود. (١٩٨٨م). أشتات مجتمعات في اللغة والأدب. ط٦. القاهرة: دار المعارف.

ـــــــ (١٩٩٧م). أعاصير مغرب. القاهرة: نهضة مصر للنشر و التوزيع.

ـــــــ (١٩٦٩م). حياة قلم. بيروت: دار الكتاب العربي.

ـــــــ (١٩٩٦م). ديوان من الدواوين. ط١. القاهرة: نهضة مصر للنشر و التوزيع.

ـــــــ (١٩٨٤م). ساعات بين الكتب. ج٢٦. ط ١. بيروت: دار الكتاب اللبناني.

ـــــــ (١٩٩٧م). عابر سبيل. القاهرة: نهضة مصر للنشر و التوزيع.

ـــــــ (لاتا). الفصول «مجموعة مقالات أدبية واجتماعية وخطرات وشذور». بيروت: دار صيدا.

ـــــــ (١٩٩٥م). اللغة الشاعرة. مصر: نهضة مصر للنشر و التوزيع.

ـــــــ (لاتا). هدية الكروان. بيروت: دار الجيل.

العقّاد، عباس محمود؛ المازني، إبراهيم عبد القاهر. (١٩٩٧م). الديوان. ط ٤. القاهرة: دار الشعب.

عوض، لويس. (١٩٨٩م). دراسات أدبية. ط١. القاهرة: دار المستقبل العربي.

الغضنفري، منتصر عبدالقادر. (٢٠٠٥م). «مفهوم الشعر لدى شعراء العصر العباسي». جامعة

الموصل: مجلّة أبحاث كلية التربية الأساسية. المجلّد ال٢. العدد ال٢. صص ١٣٢-١٥٣.

فاضل، جهاد. (١٩٨٥م). أسئلة الشعر. الإسكندرية: الدار العربية للكتاب.

ـــــ. (١٩٨٤م). قضايا الشعر الحديث. ط١. القاهرة: دار الشروق.

الفرفوری، فؤاد. (١٩٨٨م). أهمّ مظاهر الرومانطيقية في الأدب العربي الحديث. مصر: الدار العربية للكتاب.

قطب، سيد. (١٩٨٣م).كتب وشخصيات. ط٣. القاهرة: دار الشروق.

ـــــ (٢٠٠٣م). النقد الأدبي. ط ٨. القاهرة: دار الشروق.

مندور، محمّد. (١٩٨٨م). في الأدب والنقد. مصر: نهضة مصر للطباعة و التوزيع.

ـــــ. (١٩٩٧م). النقد و النقاد المعاصرون. مصر: نهضة مصر للطباعة و التوزيع.

موافي، عثمان. (١٩٩٤م). في نظرية الأدب من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي. ج٢. ط٢. الإسكندرية: دار المعرفة الجامعية.

موسى، منيف. (١٩٨٥م). في الشعر و النقد. ط١. بيروت: دار الفكر اللبناني.

نشاوي، نسيب. (١٩٨٤م). مدخل إلى دراسة المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر. الجزائر: ديوان المطبوعات الجامعية.

نعيمة، ميخائيل. (١٩٩١م). الغربال. ط ١٥. بيروت: دار نوفل.

هدّارة، محمّد مصطفى. (١٩٩٤م). بحوث في الأدب العربي الحديث. بيروت: دار النهضة العربية.

هلال، محمّد غنيمي. (دت). الرومانتيكية. القاهرة: مكتبة نهضة مصر.

هوراس. (١٩٨٨م). فن الشعر. ترجمة: لويس عوض. ط٣. القاهرة: الهيئة المصرية للكتاب..

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الثالثة – العدد العاشر – صيف ١٣٩٢ش/ حزيران ٢٠١٣م
صص ٤٣ ـ ٦٨

دراسة موازنة لصورة الروم فى الأشعار الحربية لأبى تمام وأبى فراس الحمدانى

عبدالغنى إيروانى‌زاده*
زهرا باقرى ورزنه**

الملخص

وقعت حروب كثيرة بين العباسيين، والروم، والخرميين وبين الحمدانيين والروم أيضا، إضافة إلى حروب القبائل بعضها مع بعض؛ يتعرّض هذا المقال لما وقع من الحروب بين العرب والروم من خلال دراسة قصائد حربية للشاعرين البارزين فى القرن الثالث الهجرى والقرن الرابع الهجرى واللذين ترعرعا فى بيئتين بينهما تشابه كبير، والإسلام دينهما والروم أعداؤهما، هما أبوتمام الطائى الذى شارك فى الحروب بلسانه وأبو فراس الحمدانى الذى شارك فيها بكلّ كيانه، أمّا أبوتمام فالقصائد التى يصور فيها حروب العرب مع الروم هى فى الأصل من قصائده المدحية، لذلك يستهلّها بالمقدّمة الغزلية أو بالمقدمة الطّللية، ولا بدّ أن تكون الصور التى يرسمها للقواد ممّا يرضيهم وقد استطاع أن يوفّى القوّاد حقّهم، خاصّة هؤلاء الّذين أغفل التاريخُ ذكرَهم، من مثل: أبى سعيد الثّغرى. أمّا أبوفراس فى قصائده الحربية فيطرق الموضوعَ بسرعة دون اتّكاء على المقدّمات، وهذه القصائد فى الأصل من قصائده المدحية والفخرية؛ فتعتبر قصائد هذين الشاعرين من الوثائق الهامّة للتاريخ والشعر.

الكلمات الدليلية: أبوتمام، أبو فراس الحمدانى، الأشعار الحربية، الروم.

*. جامعة أصفهان، إيران. (أستاذ مشارك)
**. جامعة أصفهان، إيران. (طالبة مرحلة الماجستير)

Zahrabagheri5@gmail.com

التنقيح والمراجعة اللغوية: د. مهدى ناصرى
تاريخ الوصول: ١٣٩١/١١/١٤ش تاريخ القبول: ١٣٩٢/٤/١٨ش

المقدمة

إنّ الظروف السياسية، والاجتماعية، والجغرافية، والحضارية فرضت أن تكون هناك علاقــات بين العربى والأجنبى، وعلاقــة العرب بالأقوام الآخريــن فى البلاد الأخرى علاقة قديمة ترجع إلى ماقبل الإســلام، فالعرب اتصلــوا بالفرس، والروم، والأحباش وهذه العلاقات كانت فى المجالات الاقتصادية، والثقافية، والدينية، والسياســة. فبعض الشــعراء الجاهليين استحضروا صورة الفرس فى أشعارهم من مثل الأعشى، أمّا صورة الروم فتبرز فى الشعر العربى منذ عهد الخلفاء الراشدين إلى العصر العباسى، فنرى أكثر حضورها فى أشعار أبى تمام، والمتنبى، وأبى فراس الحمدانى وفى دراستنا هذه نركّز على ما صّوره الشــاعران أبوتمام وأبوفراس الحمدانى من المعارك مع الروم، وهزائم الروم، وجبن قوادهم، وفرارهم من ساحة الوغى، وأسر رجالهم، وسبى نسائهم.

وفى مجال دراســتنا هذه لم نعثر على أى مقال أو رســالة تكون قد تطرّقت إلى موضوعنا المذكور ولكن وجدنا مقالا موضوعه "الحرب والقتال فى شعر أبى تمام" للدكتور مزهر السودانى، فالباحث فيه يتحدث عن الحروب الخارجية التى وقعت بين العرب، والروم، والخرميين وعن الحروب الداخلية ويكتفى أحيانا بذكر مطلع القصائد دون الخوض فى محتواها.

صورة الروم فى الأشعار الحربية لأبى تمام

إن الصراع بين العرب والروم اتّخذ بعداً محسوســا فى العصر العباســى وأثّر هذا فى أبى‌تمام وألهب خياله فاســتطاع أن يفتح «باباً جديداً فى الشــعر العربى هو شعر الحرب، ويفتق فى نطاق الموضوع معانى مستحدثة لم تُعرَف من قبل.» (الشكعة، ١٩٨٦م: ٦٦٩)

انتصار العرب على الروم بقيادة المأمون

لَعَلّ أوّلَ شعرٍ قاله أبوتمام فى تصوير الصراع بين العرب والروم قصيدته التى صوّر فيها معركةً خاضها المأمونُ ضد الروم وفتح فيها "حصن قرّة"، إنّه يبدأ القصيدةَ بالإلمام بالدّمن والأطلال ويتبع ذلک بنســيب دقيق ثم يخلص بعــد ذلک إلى مدح المأمون، ثم يصف بعد ذلک قوةَ جيش المأمون وكثرةَ عدده حتى لقد ملأ الفضاء بحيث لايستطيع المرء أن يدرک أولَــهُ من آخره، ومن خلال وصف الجيش يصف الخيلَ، ثم ينطلق إلى وصف المعركة وما

قد وقع على الأعداء من هزيمة واستسلام؛ فالشاعر يصفُ الجيشَ قائلاً:

فَنَهَضْتَ تَسْحَبُ ذَيْلَ جَيْشٍ سَاقَهُ   حُسْنُ الْيَقِينِ وَقَادَهُ الْإِقْدَامُ
مُثْعَنْجِرٍ[١] لَجِبٍ[٢] تَرَى سُلَّافَهُ[٣]   وَلَهُمْ بِمُنْخَرِقِ الْفَضَاءِ زِحَامُ
مَلأَ المَلَا عُصَبًا فَكَادَ بِأَنْ يُرَى   لَا خَلْفَ فِيهِ وَلَا لَهُ قُدَّامُ
بِسَوَاهِمٍ لُحُقِ الأَيَاطِلِ[٤] شُزَّبٍ[٥]   تَعْلِيقُهَا الْإِسْرَاجُ وَالْإِلْجَامُ
وَمُقَاتِلِينَ إِذَا انْتَمَوْا لَمْ يُخْزِهِمْ   فِي نَصْرِكَ الْأَخْوَالُ وَالْأَعْوَامُ
سَفَعَ[٦] الدُّؤُوبُ وُجُوهَهُمْ فَكَأَنَّهُمْ   وَأَبُوهُمْ سَامٌ أَبُوهُمْ حَامُ
تَخِذُوا الْحَدِيدَ مِنَ الْحَدِيدِ مَعَاقِلاً   سُكَّانُهَا الأَرْوَاحُ وَالْأَجْسَامُ
مُسْتَرْسِلِينَ إِلَى الْحُتُوفِ، كَأَنَّمَا   بَيْنَ الْحُتُوفِ وَبَيْنَهُمْ أَرْحَامُ
آسَادُ مَوْتٍ مُخْدِرَاتٌ مَا لَهَا   إِلَّا الصَّوَارِمَ وَالْقَنَا آجَامُ

(أبوتمام، ١٩٨١م: ٤٩٠)

فالجيش كالسيل يملأ الفضاء والخيل فهي ضامرة دائمة الإسراج والإلجام، والفرسان هم الشجعان كأخوالهم وأعمامهم، وطول السفر غير لون بشرتهم وسوّدها وتحصّنوا بالسيوف والرماح والدروع التي تعصمهم أمام سيوف الأعداء مستأنسين إلى الموت فرحين بلقائه، كأنما بينه وبينهم قرابة.

نشاهد في هذه الأبيات قدرته على تصوير حركة الجيش، وتصوير أصواته، وضوضائه.

ثم يصف الأسرى من كبار القادة قائلاً:

حَتَّى نَقَضْتَ الرُّومَ مِنْكَ بِوَقْعَةٍ   شَنْعَاءَ لَيْسَ لِنَقْضِهَا إِبْرَامُ
فِي مَعْرَكٍ أَمَّا الْحِمَامُ فَمُفْطِرٌ   فِي هَبْوَتَيْهِ وَالْكُمَاةُ صِيَامُ
وَالضَّرْبُ يُقْعِدُ قَرْمَ كُلِّ كَتِيبَةٍ   شَرِسَ الضَّرِيبَةِ[٧] وَالْحُتُوفُ قِيَامُ

١. المُثْعَنْجِرُ: السيل الكثير. (مصطفى وآخرون، ١٩٧٢م: ٦٩)
٢. لَجِبَ القوم: صاحوا وأجلبوا، ـ ويقال لَجِبَ الموجُ: اضطرب فهو لَجِبٌ. (المصدر نفسه: ٥١٨)
٣. السُّلّاف من العسكر: مقدّمتهم. (المصدر نفسه: ٤٤٤)
٤. لَحِق الفرس: ضَمُر. الأيطل من مادّة الإطل: الخاصرة. (المصدر نفسه: ٨١٨، ٢٠)
٥. شَزَبَ الحيوان: ضمر فهو شازب (ج) شُزَّب. (المصدر نفسه: ٤٨١)
٦. سَفَعَ السَّموم والنار والشمس وجهه: لفحته لفحا يسيرا فغيّرت لون بشرته. (المصدر نفسه: ٤٣٤)
٧. الضّريبة: الطبيعة والسجية. (مصطفى وآخرون، ١٩٧٢م: ٥٣٧)

فَفَصَمْـتَ عُرْوَةَ جَمْعِهِمْ فِيهِ وَقَدْ   جَعَلَتْ تَفَصَّمُ[1] عَنْ عُرَاهَا الْهَامُ
مَا كَانَ لِلْإِشْـرَاكِ فَوْزَةُ مَشْهَدٍ   وَاللهُ فِيـهِ وَأَنْـتَ وَالْإِسْـلَامُ
لَمَّـا رَأَيْتَهُـمُ تُسَـاقُ مُلُوكُهُـمْ   حِزَقـاً[2] إِلَيْـكَ كَأَنَّهُـمْ أَنْعَامُ
جَرْحَى إِلَى جَرْحَى كَأَنَّ جُلُودَهُمْ   يُطْلَـى بِهَا الشَّـيَّانُ[3] وَالْعُلَّامُ[4]
مُتَسَـاقِطِي وَرَقِ الثِّيَابِ كَأَنَّهُمْ   دَانُوا فَأَحْـدَثَ فِيهِمِ الْإِحْرَامُ
فَرَدَدْتَ حَدَّ الْمَوْتِ وَهْوَ مُرَكَّبٌ   فِي حَـدِّهِ فَارْتَدَّ وَهْـوَ زُؤَامُ[5]

(المصدر نفسه: ٤٩١)

فالشـاعر أومأ إلى المعانى الدينية فى الصيام والإفطار، واسـتخدم الطباق فى النقض والإبرام، والإفطار والصيام، والقعود والقيام، ثمّ وصف المعركة الدّامية وعبّر عن احتدامها، واعتمد على الاستعارة المكنية فيتخيل الموت شخصاً مفطراً يلتهم الأرواح، بينما فرسان المأمون مشـغولون بالقتال، صائمون عن الأكل والشـرب، وينقضـون على أبطال كتائب الأعداء بسـيوفهم حيث الموت واقفٌ يلتقطهم، فتمزّق شملهم وتقطّع هاماتهم، فيسـوقون ملوكهم وقوادهم إلى المأمون أسـرى أذلّاء جرحى كالأنعام، وقد رأى أبوتمام أنّ الصراع بين العرب والروم صراع دينى؛ صراع المسـلمين مع المشركين فالروم أى الكفّار أذلّاء قد تمزقت ثيابهم وليس عليهم إلا ما يستر عوراتهم، وقد غطّت الدماء أجسامهم.

ويلاحـظ أنّ الشـاعر له قدرة متميّزة على تصوير الحركـة، فالموت الذى هو مظهر السكون والجمود وفقدان الحيوية يجد فى شعره حيوية.

إنّ الشـاعر من أجل موسيقى الألفاظ يحرص على تردّد الحروف وحشدها، فنجده يكرّر بعض الحروف داخل البيت الواحد مثلاً يأتى بالكلمات ذوات الدال والراء كما فى البيت الأخير، وتصحب هذين الحرفين الشدة والسرعة اللتين تلازمان الحرب.

وفى قصيـدة أخرى مـن قصائده الحربية، يمدح خالد بن يزيد الشـيبانى ويسـجّل

١. فصَم الشیءَ: شقّه، انفصمت العروة: انقطعت. تفصّم: انكسر دون بينونة. (المصدر نفسه: ٦٩٢)
٢. الحِزْقة: جماعة من الناس والطّير والنّحل وغيرها. (الرازى، ٢٠٠٦م: ١٤٠)
٣. الشيّان: من مادّة شيا (شيو)، دم الأخوين. (ابن منظور، ١٩٨٨م: ٢٦٤/٧)
٤. العُلّام: الحنّاء. (مصطفى وآخرون، ١٩٧٢م: ٦٢٤)
٥. موت زُؤام: عاجل، وقيل سريع مُجْهِزٌ. (ابن منظور، ١٩٨٨م: ٦/٦)

انتصاره على تيوفيل إمبراطور بيزنطة مصوراً كيف ولّى الأدبار وكيف استولى الرعب على جنوده، يقول:

وَلَمَّا رَأَى تُوفِيلُ رَايَاتِكَ الَّتِي ... إِذَا مَا اتلأَبَّتْ[1] لا يُقَاوِمُهَا الصُّلْبُ
تَوَلَّى وَلَمْ يَأْلُ الرَّدَى فِي اتِّبَاعِهِ ... كَأَنَّ الرَّدَى فِي قَصْدِهِ هَائِمٌ صَبُّ
كَأَنَّ بِلادَ الرُّومِ عُمَّتْ بِصَيْحَةٍ ... فَضَمَّتْ حَشَاهَا أَوْ رَغَا[2] وَسْطَهَا السَّقْبُ
بِصَاغِرَةِ القُصْوَى وَطِمَّينَ وَاقْتَرَى ... بِلادَ قَرَنْطَاوُوسَ وَابلُكَ السَّكْبُ
غَدَا خَائِفًا يَسْتَنْجِدُ الْكُتْبَ مُذْعِناً ... عَلَيْكَ فَلا رُسْلٌ تَثَنْتِكَ وَلا كُتْبُ
وَمَا الأَسَدُ الضِّرْغَامُ يَوْماً بِعَاكِسٍ ... صَرِيمَتَهُ إِنْ أَنَّ أَوْ بَصْبَصَ[3] الْكَلْبُ
وَمَرَّ وَنَارُ الْكَرْبِ تَلْفَحُ قَلْبَهُ ... وَمَا الرَّوْحُ إِلَّا أَنْ يُخَامِرَهُ الْكَرْبُ
مَضَى مُدْبِراً شَطْرَ الدَّبُورِ، وَنَفْسُهُ ... عَلَى نَفْسِهِ مِنْ سُوءِ ظَنٍّ بِهَا إِلْبُ[4]
جَفَا الشَّرْقَ حَتَّى ظَنَّ مَنْ كَانَ جَاهِلا ... بِدِينِ النَّصَارَى أَنَّ قِبْلَتَهُ الغَرْبُ

(أبوتمام، ١٩٨١م: ٧٩–٨٠)

فتيوفيل فرّ مهزوماً والردى كعاشق يعشقه فهو أنّى يهرب يلاحقه الرّدى، كأنما عمت بلاد الروم صيحة خلعت القلوب وكأنها الصيحة التي أنذرت من قبلهم ثمود حين رغا ولد الناقة التي عقروها عصيانا لله، فأرسل عليهم صيحة واحدة فكانوا هشيما أطارته الرياح وفرّقته وهذا أشبه بقوله تعالى ﴿وَأَخَذَ الّذينَ ظَلَمُوا الصَّيْحَةُ فَأَصْبَحُوا في دِيارِهِمْ جاثِمينَ﴾

(هود: ٦٧)، ثمّ الشاعر يسمى الأماكن الرومية ويواصل أنّ تيوفيل يرسل إلى خالد بن يزيد قائد المسلمين الكتب والرسائل ليطلب منه العفو، ولكن دون جدوى، ثم يشبّه القائد بالأسد الضرغام الذي لايثنيه شيءٌ عن عزيمته ويشبّه تيوفيل بالكلب الذي يحرّك ذنبه مداراةً لهذا الأسد تقرّباً له، ولكن سعيه دون جدوى، ونار الحزن والغمّ تحرق قلبه

١. اتلأبّ: تتابعت هزّتها. (التبريزي، ١٩٩٢م: ١/١٠٧)
٢. رَغا البعير: صوّت وضجّ. (مصطفى وآخرون، ١٩٧٢م: ٣٥٨)
٣. بَصْبَص الكلبُ: حرّك ذنبه طمعاً أو مَلَقاً. (المصدر نفسه: ٥٩)
٤. أَلَبَ القوم أَلْبًا: تجمّعوا وعليه الناسَ: حَرَّضهم؛ والإِلْب: التدبير على العدوّ من حيث لا يَعلم. (مصطفى وآخرون، ١٩٧٢م: ٢٣؛ ابن منظور، ١٩٨٨م: ١/١٧٨)

والمسلمون فرحون بما يخامر من الحزن والغمّ هذا العدو الذى فقد ثقته حتى بنفسه.

هذه الأبيات لاتخلو من التهكّم أيضًا حيث نشاهد فى البيت الأخير السخرية من "تيوفيل" لأنّه أعرض عن الشرق وفرّ إلى الغرب حتى يظّن الجاهل بالنّصرانية أنّ قبلة الصّلاة عندهم هى الغرب لا الشرق.

ويبرز الجانب الدينى فى هذا البيت:

رَدَدْتَ أَدِيمَ الدِّينِ أَمْلَسَ بَعْدَمَا   غَـدَا وَلَيَالِيـهِ وَأَيَّامُـهُ جُرْبُ

(أبوتمام، ١٩٨١م: ٨٠)

يخاطب الممدوح ويقول: «نفيت كلّ ما لابس [الدين] من الشِّرك أى كأنّه كان أجرب فرددته أملس صافيًا.» (التبريزى، ١٩٩٢م: ١/١٠٩)

انتصار المسلمين على الروم بقيادة المعتصم

يسجّل الشاعر فى قصيدة أخرى من قصائده المدحيه انتصارَ المعتصم على البيزنطيين، ويستهلّها باستهلال غيرمألوف، إنّه لم يقف بالأطلال، والدمن، والنسيب وإنّما يستهلها بتفضيل القوة على العقل والسيف على الكتاب لأنّ المنجّمين كانوا يعتقدون بأنّ النصر يحصل بعد نضج التين والعنب، ولكن المعتصم فعل ما شاء وعند ما تحقّق النصر وثبت كذب المنجّمين أشاد أبوتمام بهذا الفتح ووصفه بـ "فتح الفتوح" قائلًا إنّه فتحٌ لايُضاهَى ولايوصف بشعر أو بنثر، فيقول فى مطلعها:

السَّـيْفُ أَصْدَقُ إِنْبَاءً مِـنَ الكُتُبِ   فِى حَـدِّهِ الْحَـدُّ بَيْنَ الْجِـدِّ وَاللَّعِبِ
بِيضُ الصَّفَائِحِ لَا سُودُ الصَّحَائِفِ فِى   مُـتُونِهِنَّ جَلَـاءُ الشَّـكِّ وَالـرِّيَـبِ

(أبوتمام، ١٩٨١م: ٢٢)

ثم يخاطب الشاعر يوم النصر الذى حدثت فيه وقعة عمورية لجلاله وعظمته، ويعمد إلى الاستعارة فيشبه الْمُنَى المعسولة التى تحققت بالفتح، بالنياق الحافلة ضروعها باللبن ويتغنّى بما تحقّق للإسلام من عزّ ومجد بينما انهارت دعائم الروم، فيقول:

يَـا يَـوْمَ وَقْـعَةِ عَـمُّورِيَّةَ انْـصَرَفَتْ   مِنْکَ الْمُنَى حُفَّلًا مَـعْسُـولَةَ الْحَـلَبِ

أَبْـقَيْتَ جَدَّ بَنِي الْإِسْلامِ فِي صَـعَـدٍ وَالْمُشْرِكِينَ وَدَارَ الشِّرْكِ فِي صَـبَـبِ
(المصدر نفسه: ٢٤)

ويصوّر امتناع المدينة عن فاتحيها قبل المعتصم، فيشبهها بامرأة شابة استعصت على ملـوک الفرس وتبابعة اليمن وظلّت بكراً لم تفترعها الحادثات منذ عهد الإسـكندر أو قبله وهي لم تزل شـابة حتى صارت كأنها زبدة السـنين، ولكنّها لم تبخل بشبابها على المعتصم فافترعها، وكان الفتح خطبا مُدهمّا على الروم وكان غزو "أنقرة" نصراً للمعتصم وشؤماً على عمورية.

ثم يخاطـب أبوتمام القائد الظافـر الذي غادر أرض المعركة وقـد أضرم النيران في المدينة في ذلک اليوم، فيشـير إلى رواية تاريخية وهي أنّ «امرأة عربية من أهل زبطرة لقيت من الغزاة شـدة وتعذيبا، فصاحت وهي تُساق إلى الأسـر: "وامعتصماه" وبلغت اسـتغاثتها المعتصم، فتململ وصرخ "لبّيک لبّيک" ثم جمع العسـكر [...] ومضى بجيشه العظيم إلى عمورية.» (الحاوي، ١٩٨٦م: ٣/١٠٢)

ثم يصـوّر أبوتمام وقع الهزيمة على "تيوفيل" قائد البيزنطيين الذي لمّا شـاهد الجيش زاحفـا عليه كالسـيل حاول أن يغري المعتصم بالأموال وهو لايعلم أنّ المعتصم نفسـه أنفق الذهب الكثير الذي هو أكثر من الحصى، فعندما باءت محاولات "تيوفيل" بالفشل لم يجد أمامه إلّا الفرار بفلوله وقد ألجمت الرماح منطقه فكفّ عن الكلام بينما استعرت أحشاؤه من الفزع فأخذ يعدو عدواً سريعاً كالظّليم.

لَمَّا رَأَى الحَرْبَ رَأْيَ الْعَيْنِ تُوفِلسٌ وَالْحَرْبُ مُشْتَقَّةُ الْمَعْنَى مِنَ الْحَرَبِ[١]
غَـدَا يُصَـرِّفُ بِالْأَمْـوَالِ جِرْيَتَهَا فَعَـزَّهُ الْبَحْـرُ ذُو التَّيَّـارِ وَالْحَدَبِ
وَلَّـى وقَـدْ أَلْجَـمَ الْخَطِّـيُّ مَنْطِقَهُ بِسَـكْتَةٍ تَحْتَهَا الأَحْشَاءُ فِي صَخَبِ
إِنْ يَعْدُ مِنْ حَرِّهَا عَدْوَ الظَّلِيمِ، فَقَدْ أَوْسَـعْتَ جاحِمَها[٢] مِنْ كَثْرَةِ الْحَطَبِ
(أبوتمام، ١٩٨١م: ٣١)

ويختم الشـاعر قصيدته بالدعاء للمعتصم بأن يكافئ الله سعيه عمّا أسداه للدين من

١. الحَرَب: الويل والهلاک. (مصطفى وآخرون، ١٩٧٢م: ١٦٤)
٢. الجاحم: الجمر الشديد الاشتعال، والمكان الشديد الحرّ. (مصطفى وآخرون، ١٩٧٢م: ١٠٨)

جلائل الأعمال:

خَـليفَـةَ اللهِ جَـازَى اللهُ سَـعْـيَكَ   عَنْ جُرْثُومَةِ الدِّينِ وَالْإِسْلامِ وَالْحَسَبِ

(المصدر نفسه: ٣٢)

يقول العنبكي: «صحب أبوتمام المعتصم في هذه المعركة فشـهد بنفسه وقائعها وسجّل مشاهدها ورسم أحداثها فكانت القصيدة بحق وثيقة تاريخية وشعرية مهمة.» (العنبكي، ٢٠٠٥م: ١٥٢)

فهذه القصيدة كما وصفها الدكتور شوقي ضيف: «أمّ ملاحمه» (ضيف، ١٤٢٧ق: ٢٨٣/٣)، وكما وصفها الدكتور الشكعة «من عيون الشعر العربي.» (الشكعة، ١٩٨٦م: ٦٧٠)

وفي القصيـدة انسـجام وترابط فكري فالشـاعر يسـتهلها «بالمقارنة بين السـلاح والتنجيم، ويجعل السـلاح طريق الانتصـار، ثم يجعل فتح عمّوريّـة برهانا على صحة نظريته فيصف ذلك الفتح، ثم ينتقل إلى الخليفة الذي قام بذلك الفتح ويطريء شجاعته وبطولته.» (الفاخوري، ١٩٨٦: ٧٣٣/١)

انتصار المسلمين على الروم بقيادة أبي سعيد الثغري

يصف الشـاعر هزيمة الروم في معركـة من المعارك التي خاضها أبوسـعيد الثغري، ويبدأها بوصف الديار والتشبيب ثم يخلص بعد ذلك إلى مدح الممدوح ويبرز في أبيات من القصيدة الجانب الديني.

ثم يصوّر انتصار أبي سعيد الثغري في بعض معاركه مع الروم في وقت الشتاء:

لَـقَدِ انْـصَعْتَ[1] وَالشِّتَاءُ لَـهُ وَجْـ   ـهٌ يَـرَاهُ الْكُمَاةُ جَهْمًـا قَطُوبَا

طَاعِنًـا مَنْحَـرَ الشَّـمَالِ مُتِيحًا   لِبِـ ـدِ الْعَـدُوِّ مَوْتًـا جَنُوبَـا

فِي لَـيَالٍ تَكَـادُ تُبْقِي بِخَدِّ الشَّـمْـ   ـسِ مِـنْ رِيحِهَـا الْبَلِيلِ شُـحُوبَا

سَـبِرَاتٍ[2] إِذَا الْحُرُوبُ أُبِيخَتْ[3]   هَـاجَ صِنَّبْرُ[4] هَـا فَكَانَتْ حُرُوبَا

١. انصاع: رجع أو مرّ مُسرعا. (المصدر نفسه: ٥٢٨)

٢. السَّبْرَة: الغداة الباردة. (مصطفى وآخرون، ١٩٧٢م: ٥٢٨)

٣. أباخ النّار: أخمدها. (المصدر نفسه: ٧٦)

٤. صِنَّبْر: الريح الباردة في غيم. (المصدر نفسه: ٥٢٤)

فَضَرَبْتَ الشِّتَاءَ فِی اخْدَعَيْهِ ضَرْبَةً غَادَرَتْهُ عَوْدًا[١] رَكُوبَا
لَوْ أَصَخْنَا مِنْ بَعْدِهَا لَسَمِعْنَا لِقُلُوبِ الأَيَّامِ مِنْكَ وَجِيبَا[٢]
كُلُّ حِصْنٍ مِنْ ذِی الكِلَاعِ وَأَكْشُو ثَاءَ أَطْلَقْتَ فِيهِ يَوْمًا عَصِيبَا[٣]
وَصَلِيلاً مِنَ السُّيُوفِ مُرِنًّا وَشِهَابًا مِنَ الحَرِيقِ ذَنُوبَا
(أبوتمام، ١٩٨١م: ٧٠)

هذه الأبيات تصوّر أعداء أبی سعيد فی الشمال وقد أحاطت بهم الثلوج، وقدم أبو سعيد بجيشه من الجنوب إليهم مقتحمًا حصونهم فی الشمال راميا إيّاهم بسهام الموت الزّؤام، ثم يستخدم الاستعاره المكنية فی قوله "خدّ الشمس" فالرياح الممطرة تلطمه فتغير لونه، وإذا سكنت الحرب فی هذه الأوقات الثلجية هاجت العواصف الثّلجية فأجّجت حربا أخرى، ثم شبّه الشتاء، بناقة شريسة[٤] ضَرَبَ أبوسعيد عرقی عنقها ضربةً جعلتها ناقة مسنة ذلولاً، ويخاطبه قائلًا: إنّک أطلقت فی الحصون يومًا شديد الهول سيوفًا مشهورة فی أيدی المقاتلين ونارًا تحرقهم.

إنّ الشاعر جاء بـ"عَصِيب" مع "أطلقْت" لأنّ الإطلاق عنده ضد العصب.

ثم يواصل الشاعر قائلًا إنّ الأعداء أرادوا أن يوقعوا بجيشک ليلاً ولكنک يا شيخ السياسة وصاحب التجربة أفسدت خططهم:

وَأَرَادُوکَ بِالْبَيَاتِ وَمَنْ هَـ ـذَا يُرَادِی[٥] مُتَالِعًا[٦] وَعَسِيبَا[٧]؟
فَرَأَوْ قَشْعَمَ السِّيَاسَةِ قَدْ ثَقَّـ ـفَ مِنْ جُنْدِهِ الْقَنَا وَالْقُلُوبَا
حَيَّةُ اللَّيْلِ يُشْمِسُ الْحَزْمُ مِنْهُ إِنْ أَرَادَتْ شَمْسُ النَّهَارِ الْغُرُوبَا
(أبوتمام، ١٩٨١م: ٧٠)

والشاعر أجاد فی استخدام الجناس بين "أرادوا" و"يرادی".

١. العَوْد: المُسنّ من الإبل. (المصدر نفسه: ٦٣٥)
٢. وَجَبَ القلبُ: خَفَق واضطرب ورجف. (المصدر نفسه: ١٠١٢)
٣. عصب الشیء: شدّه، ويوم عصيب: يوم شديد الحرّ والهول. (المصدر نفسه: ٦٠٣ و٦٠٤)
٤. ناقة شريسة: ذات شراس، بيّنة الشراس، سيئة الخلق. (المصدر نفسه: ٤٧٨)
٥. رادی عنه: دافع وناضل. (مصطفی وآخرون، ١٩٧٢م: ٣٤٠)
٦. مُتالِعٌ: جبلٌ. (ابن منظور، ١٩٨٨م: ٤٤/٢)
٧. عسيبٌ: اسم جبل. (المصدر نفسه: ١٩٨/٩)

وإضافة إلى هجوم أبی سعيد علی الأعداء فی شدة البرد، أنّه يضبط أمره ويثقّف الرماح بالصّقل وقلوب الجنود بالصبر ثمّ يزحف فی الظُّلَم لذلک يشبّهه الشاعر بحيّة الليل لأنّ «كثيرًا من الحيّات يرتقب الليل فيخرج فيه لابتلاع فراخ الطائر الذی تقرب منه.» (التبريزی، ۱۹۹۲م: ۱/۹۸)

فالقائد يستعدّ للحرب فلا ينام فهو بحزمه وتدبيره يجعل الليل مشمساً إشماس النهار، وربّما تعمّد أبوسعيد أن يهجم علی الرّوم فی هذا الوقت الصعب، لأنّ الروم لايتوقعون فيه هجمة من الجنوب، ولكن أبا سعيد لم يكتف بهذه الهجمة الناجحة، بل أمر أحد قواده وهو محمّد بن معاذ الأزدی أن يهجم عليهم بعده، فقال أبوتمام:

ثُمَّ وَجَّهْتَ فَارِسَ الْأَزْدِ وَالأَوْ   حَدَ فِی النُّصْحِ مَشْهَدًا وَمَغِيبَا
فَتَصَلَّـی مُحَمَّـدُ بْـنُ مَعَـاذٍ   جَمْرَةَ الحَرْبِ وَامْتَرَی الشُّؤْبُوبَا

(أبوتمام، ۱۹۸۱م: ۷۰)

يلوم الشاعر ممدوحه أباسعيد علی هذه الهجمة الثانية الفاشلة ويقول له: إنک لم تشاور أحداً فيها، واعتمدت علی رأيک ولو استشرت الآخرين لمنعوک من خوضها فكانت غزوة لم تلحقها غزوة أخری، فيواصل قائلاً:

غَزْوَةٌ مُتْبِعٌ وَلَوْكَانَ رَأْیٌ   لَمْ تَفَرَّدْ بِهِ لَكَانَتْ سُلُوبَا

(المصدر نفسه: ۷۰)

وفی قصيدة أخری من قصائده الحربية يصوّر لنا انسحاب الروم أمام الجيش العربی بقيادة أبی سعيد محمد بن يوسف الثغری ويبدأ القصيدة بالغزل ويتغنّی بشجاعة هذا القائد العربی واصفا غزوه للروم:

لَـوْ لا جِـلادُ أبی سَعيدٍ لَمْ يَزَلْ   لِلثَّغْـرِ صَـدْرٌ مـا عَلَيْـهِ صِدارُ
قُـدْتَ الجِيـادَ كَأَنَّهُـنَّ أَجادِلٌ[۱]   بِقُـری دَرَوْلِيَـةٍ[۲] لهـا أوْكارُ
حَتّی الْتَوی مِنْ نَقْعِ قَسْطَلِها[۳] عَلی   حِيطـانِ قُسْـطَنْطينَةَ الإعْصـارُ

---

۱. الأجدل: الصّقر، صفة غالبة وأصله من الجَدْل الّذی هو الشّدة وهی الأجادل. (مصطفی وآخرون، ۱۹۷۲م: ۱۱۱)
۲. دَرَوْلِيّةُ: مدينة فی أرض الروم. (الحموی، ۱۹۵۷م: ۲/۴۵۳)
۳. القَسْطَلُ: الغبار فی الموقعة. (المصدر نفسه: ۷۳۴)

أوْقَدْتَ مِـنْ دُونِ الخَلِيجِ لِأهْلِها   نـاراً لَها خَلْـفَ الخَلِيجِ شَـرارُ
إلاّ تَكُنْ حُصِرَتْ فَقَدْ أضْحَى لَها   مِنْ خَوْفِ قَارِعَةِ الحِصَارِ حِصارُ
(المصدر نفسه: ٢٧٤)

فلولا مضاربته بالسـيف محاماةً عن الثغر، لكان الثغر خاليًا وكان بإمكان العدّو أن يتوغّل فيه ثمّ يخاطبه: إنّک قدت الخيول التى تُشبه الأجادل التى أوكارها بقُرى دَرولية ومضيت بجنودک وخيلک كالأعاصير المدمّرة حتى حاصرت أسوار "قسطنطينية".

ثمّ يصف النار التى أضرمها أبوسعيد حول قراها فحمل الهواء شررها إلى خليج "البسفور"، فبات أهلها فى خوف وذعر حين رأوا هذا الشرر الذى يستضيء به العسكر خلف الخليج، فعلموا أنهم محاصرون وإن لم يحاصروا فخوفهم من الحصار كان حصارًا عليهم.

وقد جاء الشاعر بكلمتى قسطنطينية وقسطل وهذا «تجنيس الصدر لأنّ أول الكلمتين متشابه.» (التبريزى، ١٩٩٢م: ١/٣١٩)

ويصف أبوتمام حال الروم حين غزاهم أبوسعيد بأنّهم أدركوا عجزهم أمامه، فدفعهم الجبن إلى الفرار فلم ينفعهم ذلک لأنّ أبا سـعيد منعهم من الفرار بالقتل والأسر، وأقام الحرب فى كل مكان، ثمّ يصوّر الشاعر كيف سار إليهم من دروب الروم جيش عظيم ذولجب تضجّ منه الأرض فيسمع لها صوت وكأنّه خوار البقر:

خَشَعوا لِصَوْلَتِکَ الّتى هى عِنْدَهُمْ   كَالمَـوْتِ يَـأْتى لَيْـسَ فِيـهِ عَارُ
لَمّا فَصَلْـتَ مِنَ الـدُّروبِ إلَيْهِمِ   بِعَرَمْـرَمٍ لِـلأرْضِ مِنْهُ خُـوَارُ[١]
(أبوتمام، ١٩٨١م: ٢٧٤)

إنّ أباسـعيد كان من حماة الثغور أكثر من سبع عشرة سنة فكان يعرف الطرق جيداً، فإن غزا مبكراً أرشـدته الأماكـن المرتفعة التى عليها الأعلام وإن سـرى ليلا اهتدى بالنجـوم، فلمّا بلـغ حصن "الحمّة البيضـاء" كأنّه كان على موعـد معه وهناک حصن "القُفل" الذى لا بدّ له من اجتيازه، و"الخليج" شعار الروم فى الحرب لأنهم ينسبون إليه فيقول الشاعر:

---

١. الخُوار: من صوت البقر والظّباء والسهام. (مصطفى وآخرون، ١٩٧٢م: ٢٦١)

إِنْ يَبْتَكِرْ تُرْشِدْهُ أَعْلامُ الصُّوَى[١]   أَوْ يَسْرِ لَيْلاً فَالنُّجُومُ مَنارُ
فَالحَمَّةُ البَيْضاءُ مِيعادٌ لَهُمْ   وَالقُفْلُ حَتْمٌ وَالخَلِيجُ شِعارُ

(أبوتمام، ١٩٨١م: ٢٧٥)

فأبوتمام يصور الحالة النفسية للروم وما أصابهم من خوف وفزع فقد أدركوا أنّ غزو أبي سعيد لهم يساوي هلاكهم، وقد ظهرت ملامح الرعب عليهم فصار مشيهم خفيًّا ونداؤهم إيماءً وحديثهم سرًّا، لأنهم كانوا يخافون من سطوته وبأسه:

عَلِمُوا بِأنَّ الغَزْوَ كانَ كَمِثْلِهِ   غَزْوًا وَأنَّ الغَزْوَ مِنْكَ بَوارُ
فَالمَشْيُ هَمْسٌ وَالنِّداءُ إشارَةٌ   خَوْفَ انْتِقامِكَ وَالحَدِيثُ سِرارُ

(المصدر نفسه: ٢٧٥)

ثم يرسم هروب "منويل" قائد الروم، فيسخر من ما حلّ به من الجبن حتّى يتمنّى أن كل مدينة لو تصير جبلاً منيعا يحتمى به وكل حصن يصبح غاراً يختبيء فيه، حان الآن وقت الانتقام، فـ"منويل" يسمع جبلة القتال وصراخه ويرى بأم عينيه عجاج الموت، وعندما يرى فلول جيشه المنهزم وقد جاؤوا يشكون إليه ما حلّ بهم من هزمة لم يستطع أن يمدّهم بشيء إلّا بدموعه الغزيرة ويضرب هذه الأمثال الثلاثة "الصبر أجمل"، و"القضاء مسلطٌ"، و"الشرّ فيه خيار"، ويخاطب "منويل":

لَمّا أَتَتْكَ فُلُولُهُمْ أَمْدَدْتَهُمْ   بِسَوابِقِ العَبَراتِ وَهْيَ غِزارُ
وَضَرَبْتَ أَمْثالَ الذَّلِيلِ وَقَدْ تَرَى   أَنْ غَيْرُ ذاكَ النَّقْضُ وَالإمْرارُ
الصَّبْرُ أَجْمَلُ وَالقَضاءُ مُسَلَّطٌ   فَارْضَوْا بِهِ وَالشَّرُّ فِيهِ خِيارُ

(المصدر نفسه: ٢٧٦)

ويمضي في خطابه لقائد الروم قائلاً: هيهات لك الفرار فقد نازعك الأعنّة شجاع، فقد جذبتها لتهرب وجذبها فغلبك. وأبوسعيد مضى في طلبك ولو اعترضت له دونك النار لاقتحمها بنفسه:

هَيْهاتَ جاذَبَكَ الأَعِنَّةَ باسِلٌ   يُعْطِي الأَسِنَّةَ كُلَّ ما تَخْتارُ

١. الصُّوة: ما نُصب من الحجارة ليستدلّ به على الطريق (ج) صُوًى. (المصدر نفسه: ٥٣٠)

فَمَضَى لَوْ أَنَّ النّارَ دُونَكَ خاضَها   بِالسَّيْفِ إلاّ أنْ تكونَ النّارُ
حَتّى يَؤُوبَ الحَقُّ وَهْوَ المُشْتَفِى   مِنْكُمْ وَمَا لِلدّينِ فِيكُمْ ثارُ
(المصدر نفسه: ٢٧٦)

فالشاعر فى هذه الأبيات يرسم لنا صورة البطل الشجاع الذى يحمى الثغور ويبثّ الرعب فى قلوب الأعداء، فهم يرفعون أصواتهم من الرعب، لأنّهم علموا بأنّه لايقضى ما عليه من حقّ الإسلام إلا عندما يهلك هؤلاء الكفّار، وهو لايزال حَذِرًا يَقِظًا يخاف المشركون من شرّه وبأسه ويخضعون أمامه و«إنه أبداً يكون فى الجهاد إما بالمسافرة إلى ديار الكفّار مجاهداً وغازياً، وإمّا بإعمال الفكر فيما يضرّهم [ويكسر شوكتهم] ويذلّهم.» (التبريزى، ١٩٩٢م: ١/٣٢٢)

يَقِظٌ يَخافُ المُشْرِكُونَ شَذاتَهُ   مُتَواضِعٌ يَعْنُو[١] لَهُ الجَبّارُ
ذُلُلٌ رَكائِبُهُ إذا ما اسْتَأْخَرَتْ   أَسْفارُهُ فَهُمُومُهُ أَسْفَارُ
(أبوتمام، ١٩٨١م: ٢٧٨)

ثم يواصل الشاعر المدح ويبرز المعانى الدينية فى بعض الأبيات «لأنّه لا يراها حربًا بين ملك الروم ونظيره العربى، بل يراها حربًا بين التوحيد والشرك.» (عيسى، ٢٠١٠م: ١١٣)

وفى قصيدة أخرى يخلّد أبوتمام انتصار أبى سعيد على الروم فى موقعة "وادى عقرقس" وانتصاره على الخرميّة فيخاطبه قائلًا:

جَدَعْتَ لَهُمْ أَنْفَ الضَّلالِ بِوَقْعَةٍ   تَخَرَّمَ فى غَمّائِها مَنْ تَخَرَّما
ثَلَمْتَهُمُ بِالمَشْرَفِىِّ وَقَلَّما   تَثَلَّمَ عِزُّ القَوْمِ إلّا تَهَدَّما
قَطَعْتَ بَنانَ الكُفْرِ مِنْهُمْ بِمَيْمَذٍ   وَأَتْبَعْتَها بالرّومِ كَفًّا وَمِعْصَما
(أبوتمام، ١٩٨١م: ٥٤٤)

فيبدأ القصيدة بالغزل ثمّ يخلص إلى مدح الممدوح ويتغنّى بانتصاره على بابك وأصحابه وانتصاره على الروم فى موقعة "وادى عقرقس" ويصف لنا تفاصيل ما جرى فى هذه الموقعة، ويشيد بجهود قائدين من قوّاد أبى سعيد هما "بشر" و"محمد بن معاذ"،

١. عنا: خضع وذلّ. (مصطفى وآخرون، ١٩٧٢م: ٦٣٣)

ويشـــير إلى أنّهما واجها مقاومة شرســـة من الروم حتّى كاد أن ينهزما ولكن أبا سعيد أنقذهما فحصل النصر على يديه؛ فيقول:

رَأَى الرُّومُ صُبْحًا أَنَّهَا هِيَ إِذْ رَأَوْا ... غَـدَاةَ الْتَقَى الزَّحْفَـانِ أَنَّهُمَا هُمَا
هِزَبْـرَا غَرِيف شَـدَّ مِـنْ أَبْهَرَيْهِمَا ... وَمَتْنَيْهِمَـا قُـرْبَ الْمُزْعْفَـرِ مِنْهُمَا
فَأُعْطِيتَ يَوْمًـا لَـوْ تَمَنَّيْتَ مِثْلَهُ ... لَأَعْجَـزَ رَيْعَـانَ الْمُنَـى وَالتَّوَهُّمَا
لَحِقْتَهُمَـا فِي سَـاعَةٍ لَـوْ تَأَخَّرَتْ ... لَقَـدْ زَجَرَ الْإِسْـلَامُ طَائِرَ أَشْـأَمَا

(أبوتمام، ١٩٨١م: ٥٤٦)

فالشـاعر يصف هزيمة الروم في "وادي عقرقس" ويحدّد زمان المعركة بيوم (السبت) ويقول: كانت هذه الموقعة في يوم السبت فلولا أنّ المسلمين والعرب يعظّمون يوم الجمعة ويجعلونه كالعيد، لاتّخذوا السبت عيداً إلى يوم الدين:

فَـإِنْ يَـكُ نَصْرَانِيّاً النَّهْـرُ آلسُّ ... فَقَدْ وَجَدُوا وَادِي عَقَرْقُسَ مُسْلِمَا
بِـهِ سُبِتُوا فِي السَّبْتِ بِالْبِيضِ وَالْقَنَا ... سُـبَاتاً نَوَوْا مِنْهُ إِلَى الْحَشْـرِ نُوَّمَا
فَلَـوْ لَمْ يُقَصِّـرْ بِالْعَرُوبَـةِ لَمْ يَزَلْ ... لَنَـا عُمُـرَ الْأَيَّـامِ عِيـداً وَمَوْسِمَا

(أبوتمام، ١٩٨١م: ٥٤٧)

ثمّ يصـف ما حلّ بالرّوم في هذا اليوم حيث صارت جثثهم طعامًا للطّيور الجارحة والوحوش، وكان ذلك اليوم عرساً للإسلام ومأتماً للشرك والكفر فيقول:

وَلَمْ يَبْقَ فِي أَرْضِ الْبِقَلَّارِ طَائِرٌ ... وَلا سَـبُعٌ إِلَّا وَقَدْ بَاتَ مُولِمَا[١]
وَلَا رَفَعُوا فِي ذَلِكَ الْيَوْمِ أَثْلَبًا[٢] ... وَلا حَجَـراً إِلَّا رَأَوْا تَحْتَهُ دَمَا

(المصدر نفسه: ٥٤٨)

إنّ الشاعر يصوّر لنا هزيمة الرّوم أمام المسلمين في قصيدة أخرى من قصائده المدحية، فالممدوح هو أبو سـعيد الثغري، والشـاعر يبدأ القصيدة هذه بمقدمة غزلية ثمّ ينتقل إلى مدح أبي سعيد الثغري من خلال وصف معركة مع الرّوم فيقول:

رُمِيَتْ مِن أَبِي سَـعِيدٍ صَفَاةُ الـ ... ـرُّومِ جَمْعاً بِالصَّيْلَمِ[٣] الْخَنْفَقِيقِ[٤]

١. أَوْلَم فلانٌ: عَمل وليمةً. [المُولِم: الوليمة.] (المصدر نفسه: ١٠٥٧)
٢. الإِثْلِبُ والأَثْلَبُ: التراب والحجارة. (مصطفى وآخرون، ١٩٧٢م: ٩٩)
٣. الصَّيْلَمُ: الداهية تستأصل ما تصيب. (المصدر نفسه: ٥٢١)
٤. الخَنْفَقِيقُ: الداهية. (ابن منظور، ١٩٨٨م: ٢/٩١٤)

بِالْأَسِيلِ الْغِطْرِيفِ وَالذَّهَبِ الإِبْـ ـرِيزِ فِينَـا وَالْأَرْوَعِ الْغِرْنِيقِ[1]
فِى كُمَاةٍ يُكْسَوْنَ نَسْجَ السَّلُوقِيِّ وَتَغْـدُو بِهِـمْ كِلَابُ سَـلُوقِ[2]
يَتَسَاقَوْنَ فِى الْوَغَى كَأْسَ مَوْتٍ وَهْىَ مَوْصُولَةٌ بِـكَأْسِ رَحِيقِ
وَطِئَتْ هَامَةَ الضَّوَاحِى إِلَى أَنْ أَخَـذَتْ حَقَّهَا مِـنَ الْفَيْذُوقِ[3]
أَلْهَبَتْهَا السِّيَاطُ حَتَّى إِذَا اسْتَنَّـ ـتْ بِإِطْلَاقِهَا عَلَى النَّاطَلُوقِ[4]

(المصدر نفسه: ٤٠٠)

فالشاعر يمدح أبا سعيد بأنّه ينزل على الرّوم الداهية الدهياء ويصوّر جنوده وعليهم الدروع السلوقية ويشبّه الخيول بكلاب سلوق، لأنّ الخيل تُشبه الكلب فى خلقه، ثمّ يختم القصيدة بالمديح والثّناء وطلب العطاء.

ويحدّد لنا فى أثناء القصيدة الطريق التى قطعها أبوسعيد والضّواحى التى وصل إليها من مثل: "الفيدوق"، و"الناطلوق"، و"الإبسيق".

ثمّ يصور أنّ أباسعيد يهجم على "دَرولية" وسوقها ويبدّل هذه السوق بسوق موت ويغادرها وقد توزّع جنود الأعداء بين هاربين من حريق السيف وواقعين فى النّار، بعد ذلک يصل إلى خليج "البوسفور" ويقتحم بعض الحصون والمواقع الرّومية، وقد كسب من الغنائم ما لم يجده من قبل فى "ماشان" و"الرّزيق" ولو لا أن خيله أعيت لواصل غزوه فلم يكن صعباً عليه أن يواصل فتوحاته فى تلک البلاد إلى أن يصل إلى أقصى بلاد الرّوم، نرى ذلک على شاكلة قوله:

ثُمَّ أَلْقَى عَلَى دَرَوْلِيَةَ الْبَرْ كَ مُحِلّاً بِالْيُمْنِ وَالتَّوْفِيقِ
فَحَوَى سُوقَهَا وَغَادَرَ فِيهَا سُوقَ مَوْتٍ طَمَتْ[5] عَلَى كُلِّ سُوقِ
فَهُمْ هَارِبُونَ بَيْنَ حَرِيقِ السَّـ ـيْفِ صَلْتاً وَبَيْنَ نَارِ الْحَرِيقِ
وَاجِداً بِالْخَلِيجِ مَا لَمْ يَجِدْ قَطُّ بِمَاشَانَ لَا وَلَا بِالزَّرِيقِ

---

١. الغِرْنيقُ والغِرْنَيْقُ: الأبيض الشابّ الناعم الجميل. (المصدر نفسه: ٩٨٢/٤)
٢. سلوقُ: قرية باليمن تنسب إليها الكلاب الجياد والدّروع الجيّدة. (مصطفى وآخرون، ١٩٧٢م: ٤٤٤)
٣. الفَيْذوقية (ذال معجمة): موضع فى الشعر ذكره أبوتمام. (الحموى، ١٩٥٧م: ٢١٠/٤)
٤. النّاطَلوق: موضع فى الشعر ذكره أبوتمام. (المصدر نفسه: ٢٥٢/٥)
٥. طما الماء: ارتفع وملأ النهر [هنا بمعنى غلب.] (مصطفى وآخرون، ١٩٧٢م: ٥٦٧)

وَلَــوْ أَنَّ الْجِيَــادَ لَمْ تَعْصِــهِ كَا نَ لَدَيْهِ السَّــحِيقُ غَيْرَ السَّحِيقِ[١]

(المصدر نفسه: ٤٠١)

ثمّ يشير الشاعر إلى تلك الموقعة التي هزّت أصداؤها أنحاء "القسطنطنية" عاصمة الرّوم وجعلت "البطريق" ملك الرّوم يستغيث بأنصاره استغاثة بلا فائدة وقد كثر أسرى الرّوم وقتلاهم وقد تجلّت عظمة القائد أبي سعيد وحسن إدارته للحرب إذ يعلو صوته ساعة الجدّ.

ثمّ يشيد بانتصاره في معركة "وادي عقرقس" في بلاد الروم، ويبرز الجانب الدّيني قائلاً:

جَأَرَ[٢] الدِّينُ وَاسْتَغَاثَ بِكَ الإِسْــ ـلاَمُ لِلنَّصْـرِ مُسْـتَغَاثَ الْغَرِيقِ

(المصدر نفسه: ٤٠٣)

ويشير إلى ما لحق بالرّوم من هزيمة ساحقة وإلى استخدام جيش أبي سعيد "المنجنيق" في الحرب فيقول:

وَأَصَاخُـوا كَأَنَّمَـا كَانَ يَرْمِيـ ـهِمْ بِذَاكَ التَّدْبِيرِ مِنْ مَنْجَنِيقِ

(المصدر نفسه: ٤٠٣)

ثمّ يصف غزوتيه في الشتاء اللّتين اجتاح فيهما قريتين من قرى الرّوم وهما "صاغرى" و"أوقضى"، ولكن أبا سعيد خاف على جنوده من أن يلحقهم مكروه من البرد فرجع وآب، وقد أبغض المطر والبرد اللّذين منعاه من مواصلة غزواته:

أَوْرَثَتْ «صَاغِرَى» صَغَاراً وَرَغْماً وَقَضَتْ «أَوْقَضَى» قُبَيْلَ الشُّرُوقِ

لاَ تُبَالِي بَوَارِقَ الْبِيضِ وَالسُّمْـ ـرِ وَلَكِــنْ بَالَيْــتَ لَمْـعَ الْـبُرُوقِ

(المصدر نفسه: ٤٠٤)

الشاعر يتغنّى بأيّام أبي سعيد الحسان وفتوحاته وغزواته، ويشيد بمآثره وأمجاده.

صورة الرّوم في قصائد أبي فراس الحمداني

إنّ الرّوميّات تشغل حيّزاً وسيعاً من ديوان أبي فراس ولا نستطيع أن نرتّبها ترتيباً تاريخياً لأنّها لا تتضمّن تواريخ محدّدة ولا تشتمل على سياق تاريخيّ متتابع.

يشير الشاعر في إحدى رسائله الرّومية إلى القيود في رجليه:

١. سَحُق الشيء: بعُد أشدّ البُعد. (المصدر نفسه: ٤٢٠)

٢. جأر: رفع صوته. (المصدر نفسه: ١٠٣)

يَا مَنْ رَأَى لِى، بِحِصْنِ «خَرْشَنَةٍ» أُسْدَ شَرًى، فِى الْقُيُودِ أَرْجُلُهَا!
يَا مَنْ رَأَى لِىَ الدُّرُوبَ، شَامِخَةً دُونَ لِقَاءِ الْحَبِيبِ أَطْوَلُهَا

(أبو فراس الحمدانى، ١٩٩٤م: ٢٦٣)

الشاعر أيضًا فى رائيته الكبرى يهنّئ سيف الدولة بإيقاعه بالقبائل التى جمّعت على مخالفته ويبدأها بالغزل على عادة شعراء العرب القدامى ثمّ يفتخر بفروسيته ويمجد قومه ذاكراً أيام أسلافه وأعمامه.

إنّ الثغور كان لها بعد محسوس فى الشعر العربى، والثغر عند أبى فراس والدفاع عنه وصد الغزوات أصبح داءً لايواسيه إلّا سيف الدولة فيقول:

أَسَا دَاءَ ثَغْرٍ كَانَ أَعْيَا دَوَاؤُهُ وَفِى قَلْبِ مَلْكِ الرُّوم دَاءٌ مُخَامِرُ
بَنَى ثَغْرَهَا الْبَاقِى عَلَى الدَّهْرِ ذِكْرُهُ نَتَائِجُ فِيهَا السَّابِقَاتُ الضَّوَامِرُ

(المصدر نفسه: ١٢٩)

وفى هذه القصيدة يصف غزوة أبى العلاء سعيد بن حمدان (أبيه) الذى أوغل فى بلاد الرّوم غازياً فيقول:

غَزَا الرُّومَ لَمْ يَقْصِدْ جَوَانِبَ غِرَّةٍ وَلَا سَبَقَتْهُ بِالْمُرَادِ النَّذَائِرُ
فَلَمْ تَرَ إِلَّا فَالِقًا هَامَ فَيْلَقٍ، وَبَحْرًا لَهُ تَحْتَ الْعَجَاجَةِ مَاخِرُ

(المصدر نفسه: ١٣٧)

فساحة الوغى امتلأت بالدّماء حتّى أصبحت وكأنّها بحر تجرى عليه أجساد الأعداء كالسفن.

ثمّ يذكر سيف الدولة صاحب حلب وناصر الدولة صاحب الموصل ويبرز الجانب الدينى بقوله:

فَفِينَا لِدِينِ اللهِ عِزٌّ وَمَنْعَةٌ وَفِينَا لِدِينِ اللهِ «سَيْفٌ» وَ«نَاصِرُ»

(المصدر نفسه: ١٣٧)

ويشير إلى بناء سيف الدولة لرَعْبان والحَدَث من بلاد الروم:

بَنَاهُنَّ بَانِى الثَّغْرِ، وَالثَّغْرُ دَارِسٌ، وَعَامِرُ دِينِ اللهِ، وَالدِّينُ دَاثِرُ

(المصدر نفسه: ١٣٩)

فالممدوح لا يعمر الثغور التى تقادم عهدها فحسب بل يحيى الدين.

ثمّ يواصل قائلاً:

وَشَقَّ إِلَى ثَغْرِ «الدُّمُسْتُقِ[1]» جَيْشُهُ، بِأَرْضِ «سُـلَامٍ[2]» وَالْقَنَا مُتَشَاجِرُ
سَقَى "أَرْسَنَاسًا" مِثْلَهُ مِنْ دِمَائِهِمْ، عَشِـيَّةَ غَصَّتْ بِالْقُلُوبِ الْحَنَاجِرُ
وَأَوْرَدَهَـا أَعْلَى "قَلُونِيَّـةَ" امْرُؤٌ بَعِيدُ مُغَارِ الجَيْشِ، أَلْوَى[3] مُخَاطِرُ

(المصدر نفسه: ١٤٠)

وفی الشطر الثانی من البیت الثانی نری قوله متأثرا بقوله تعالی ﴿وَإِذْ زاغَتِ الْأَبْصارُ وبَلَغَتِ الْقُلوبُ الْحَناجِرَ﴾ (الأحزاب :١٠)

ثمّ یصوّر لنا فی لوحة متکاملة مسیرة الجیش ومواقع القتال:

رَأَى الصِّهْرَ، وَالرُّسْـلِ، الَّذِی هُوَ عَاقِدٌ، يُنَـالُ بِـهِ مَـا لَا تَنَـالُ الْعَسَـاكِرُ
وَأَوْقَـعَ فِی «جُلْبَـاطَ»[4] بِـالـرُّومِ وَقْعَةً بِهَا «الْعُمْقُ[5]» وَ"اللُّكَامُ[6]" وَ"الْبُرْجُ[7]" فَاخِرُ
وَأَوْرَدَهَـا بَـطْـنَ «اللُّقَـانِ[8]» وَظَهْـرَهُ رُ يَطَـأْنَ بِـهِ الْقَتْلَى، خِفَافًـا[9] حَوَادِرُ[10]
أَخَـذْنَ بِأَنْفَـاسِ "الدُّمُسْـتُقِ" وَابْنِـهِ وَعَبَّـرْنَ بِالتِّيجَـانِ مَـنْ هُـوَ عَابِـرُ!
وَجُـ ـ ـْ بِـلَادَ "الـرُّومِ" سِـتِّينَ لَيْلَـةً، تُغَـاوِرُ[11] مَلْـكَ الـرُّومِ، فِيمَـنْ تُغَاوِرُ
تَخِـرُّ لَنَـا تِلْـكَ الْمَعَاقِـلُ سُـجَّداً، وَتَرْمِـي لَنَـا بِالأَهْـلِ تِلْـكَ الْمَطَامِرُ[12]

(أبو فراس الحمدانی، ١٩٩٤م: ١٤١)

فتتوالی أسماء المدن التی خضع أهالیها لجیشـه مثل "جلباط"، و"العمق"، و"اللکام"،

١. الدّمُسْتُق: قائد جیش الروم. (أبو فراس الحمدانی، ١٩٩٤م: ١٤٢)
٢. سُلامٌ: موضع عند قصر مقاتل بین عین التمر والشام. (الحموی، ١٩٥٧م: ٣/٦٣٤)
٣. لوی: اشتدّت خصومته وصار جدلا سلیطًا. (مصطفی وآخرون، ١٩٧٢م: ٨٤٨)
٤. جُلْبـاطُ: ناحیة بجبل اللکّام بین أنطاکیة ومرعش، کانت بها وقعة لسـیف الدولة بن حمدان بالروم. (الحموی، ١٩٥٧م: ٢/١٥٠)
٥. العَمْقُ: کورة بنواحی حلب بالشام الآن وکان أولًا من نواحی أنطاکیة. (المصدر نفسه: ٤/١٥٦)
٦. اللُّـکام: هو الجبل المشـرف علی أنطاکیة، وبلاد ابن لیون، والمصیصة، وطرسـوس، وتلک الثغور. (المصدر نفسه: ٥/٢٢)
٧. بُـرْجُ الرّصاص: قلعة ولها رساتیق من أعمال حلب قرب أنطاکیة. (المصدر نفسه: ١/٣٧٣)
٨. اللُّقان: بلد بالروم وراء خرشنة بیومین، غزاه سیف الدولة. (المصدر نفسه: ٥/٢١)
٩. خفَّ: أسرع ونشط. (مصطفی وآخرون، ١٩٧٢م: ٢٤٧)
١٠. الحادر: الممتلئ البدن. (المصدر نفسه: ١٦١)
١١. غاور القوم مغاورة، غوارًا: أغار بعضهم علی بعض. والعدوّ القومَ: أغار علیهم. (المصدر نفسه: ٦٦٥)
١٢. المِطْمَرُ: خَیْط البنّاء (ج) مَطامِر. (المصدر نفسه: ٥٦٥)

و"البرج"، و"اللُّقان".

ويواصل أبو فراس قوله إنّ سيف الدولة يشتبك مع الدمستق وراء مرعش فيوقع به ويهزم جيشه ثمّ يقتل "لاون" البطريق ويأسر قسطنطين بن الدمستق الذى ظلّ فى أسره حتى مات، فيقول واصفاً فرار الدمستق وضربه فى وجهه:

وَولّى عَلى الرَّسْمِ «الدُّمستق» هارِبًا   وَفى وَجْهِهِ عُذْرٌ مِنَ السَّيفِ عاذِرُ

(المصدر نفسه: ١٤٢)

يقول الدكتور يوسف بكّار:

«عظم الأمر على الدمستق للذى حدث عام ٣٤٢ق، فأراد أن يثأر، وجمع عام ٣٤٢ق عساكر من الرّوم والأرمن والروس والصقلب والسّلاف، وقصد الثغور، والتقى مع سيف الدولة عند "الحدث" فكانت معركة شديدة، كتب لسيف الدولة أن ينتصر فيها نصراً مؤزراً، وانهزم الروم وقتل منهم وممّن معهم خلق عظيم، وأسر صهر الدمستق وابن ابنته وكثير من بطارقته، وعاد الدمستق مهزوماً مسلولاً» (بكار، ٢٠٠٠م: ٥٦)، وفى هذا قال أبو فراس:

وَحَسْبِي بِهَا يَوْمَ «الْأُحَيْدِبِ» وَقْعَةً!   عَلَى مِثْلِهَا فِى الْعِزِّ تُثْنَى الْخَنَاصِرُ[1]

عَدَلْنَا بِهَا فى قِسْمَةِ الْمَوْتِ بَيْنَهُمْ،   وَلِلسَّيْفِ حُكْمٌ فِى الْكَتِيبَةِ جَائِرُ

(أبو فراس الحمدانى، ١٩٩٤م: ١٤٢)

ويصدر أبو فراس فى رومياته عن كراهية شديدة للروم ويصفهم بأوصاف ذميمة، فهو حين يسأل سيف الدولة المفاداة بأحد قوّاد الرّوم الأسرى يصفه بـ "كلب الروم" ويستحثه على الفداء قائلاً:

أُنَادِيكَ لا أَنِّى أَخَافُ مِنَ الرَّدَى   وَلَا أَرْتَجِى تَأْخِيرَ يَوْمٍ إِلَى غَدِ

وَلَكِنْ أَنِفْتُ الْمَوْتَ فِى دَارِ غُرْبَةٍ،   بِأَيْدِى النَّصَارَى الْغُلْفِ[2] مِيتَةَ أَكْمَدِ

فَلَا كَانَ كَلْبُ الرُّومِ أَرْأَفَ مِنْكُمُ   وَأَرْغَبَ فِى كَسْبِ الثَّنَاءِ الْمُخَلَّدِ

(المصدر نفسه: ٩٧)

وفى قصيدة أخرى يصف سيف الدولة بأنّه القرم الذى يحمل أثقال المواقف الصعبة

١. فلان تُثنى به أو إليه الخَناصر: يبدأ به إذا ذكر أشكاله وأمثاله لشرفه. (مصطفى وآخرون، ١٩٧٢م: ٢٥٩)
٢. الغُلْف: جمع أَغْلَف وغلامٌ أغلف:لم يُخْتَنْ كأقْلَف. (ابن منظور، ١٩٨٨م: ١٠٠٦/٤)

بخيل ضامرة وسيوف قواطع ورماح ليّنة وجيوش قويّة:

مَا زَالَ سَيْفُ الدَّوْلَةِ الْقَرْمَ الَّذِى   يَلْقَى الْجَسِيمَ وَيَحْمِلُ الْأَثْقَالا

بِالْخَيْلِ ضُمْرًا والسُّيُوفِ قَوَاضِبًا   وَالسُّمْرِ لُدْنًا والرِّجَالِ عِجَالا

(المصدر نفسه: ٢٤٣)

ثم ينتقل الشاعر من الغائب إلى الحاضر إذ يقول:

صِفْنَا بِخَرْشَنَةٍ وَقَطَّعْنَا الشِّتَا   وَبَنُو البَوَادى فى «قُمَيْرَ» حِلالا[١]

(المصدر نفسه: ٢٤٣)

إنّا مضيْنا الصيف وبعض الشتاء بخرشنة والذين كانوا يعيشون فى بوادى قُمير، كانوا بمنزلة أسلحتنا فى الحروب.

والفارس الشاعر أبو فراس يرى سنابک خيل سيف الدولة تطأ أرض الروم فى كلّ مرّة يتجرّأون على مهاجمة أرضه لا يقيهم سهل ولا جبل من غاراته:

قَدْ ضَجَّ جَيْشُکَ، مِنْ طُولِ الْقِتَالِ بِهِ،   وَقَدْ شَكَتْکَ إِلَيْنَا الْخَيْلُ وَالإِبِلُ!

وَقَدْ دَرَى الرُّومُ، مُذْ جَاوَرْتَ أَرْضَهُمُ   أَنْ لَيْسَ يَعْصِمُهُمْ سَهْلٌ، وَلا جَبَلُ

(المصدر نفسه: ٢٥٧)

وفى قصيدة أخرى يبرز الجانب الدينى ويرى أنّ الكفر مغلوب والإسلام غالب حيث يقول:

فَقُلْ لِـ «ابْنِ فُقَّاسٍ[٢]» دَعِ الْحَرْبَ جَانِبًا   فَإِنَّکَ رُومِيٌّ، وَخَصْمُکَ مُسْلِمُ

فَوَجْهُکَ مَضْرُوبٌ، وَأُمُّکَ ثَاكِلٌ   وَسِبْطُکَ مَأْسُورٌ، وَعِرْسُکَ أَيِّمُ!

وَلَمْ تَنْبُ[٣] عَنْکَ الْبِيضُ فِى كُلِّ مَشْهَدٍ   وَلَكِنَّ قَتْلَ الشَّيْخِ فِينَا، مُحَرَّمُ

(المصدر نفسه: ٢٩٥)

وفى قصيدة أخرى يصوّر الشاعر خوف الدمستق وبطولة فرسه ويوضح أنّه لم ينجُ إلاّ بجواده الأدهم، فلو لم ينقذه فرسه من بطشنا كنّا نجعل القيد فى رجله، فهو نجا ولكن حماته توزّعوا بين مصفودين بالأغلال ومجروحين بالأسياف والأرماح، ثمّ يذكر أسماء الذين أُسِروا ويذكر إثخان المسلمين فى أهل خرشنة قائلًا:

١. الحُلّة: السلاح (ج) الحِلال. (مصطفى وآخرون، ١٩٧٢م: ١٩٤)
٢. ابن فُقّاس: نقفور فوكاس. (أبو فراس الحمدانى، ١٩٩٤م: ٢٩٥)
٣. نبا السيف عن الضّريبة: لم يصبها. (المصدر نفسه: ٨٩٩)

لَمَّا بَرَزْنَا «لِلدُّمُسْتُقِ»، مَرَّةً وَرَأَى بَوَادِرَ خَيْلِنَا كَالأَسْهُمِ
طَلَبَ النَّجَاءَ بِنَفْسِهِ، فَتَحَكَّمَتْ فِي جَيْشِهِ الأَسْيَافُ أَيَّ تَحَكُّمِ
لَوْلَا الجَوَادُ الأَدْهَمُ النَّاجِي بِهِ أَضْحَتْ قَوَائِمُ رِجْلِهِ فِي الأَدْهَمِ
وَلَئِنْ نَجَا؛ فَرِجَالُهُ وَحُمَاتُهُ مَا بَيْنَ مَصْفُودٍ، وَبَيْنَ مُكَلَّمِ
قُدْنَا «البُرْطُسِيسَ» اللَّعِينَ وَجِيءَ بِا «لْـعِشْنِيطِ»[1] مَخْضُوبَ الجَوَانِبِ بِالدَّمِ
سَلْ أَهْلَ «خَرْشَنَةٍ» تُجِبْكَ نِسَاؤُهُمْ كَمْ ثَاكِلٍ مِنْهَا، وَكَمْ مِنْ أَيِّمِ[2]؟!

(المصدر نفسه: ٣١٤)

وفي قصيدة أخرى يكتب إلى سيف الدولة من الأسر في بلد الروم ويُعلمه بخروج الدمستق إلى الشام ويناديه أن يستعدّ لمواجهته ويسأله تقديم الفداء فيقول داعيا إلى الغضب لدين الله:

«سَيْفَ الهُدَى» مِنْ حَدِّ سَيْفِكَ يُرْتَجَى يَوْمٌ يُذِلُّ الكُفْرَ لِلإِيمَانِ
هَذِي الجُيُوشُ، تَجِيشُ نَحْوَ بِلَادِكُمْ مَحْفُوفَةً بِالكُفْرِ وَالصُّلْبَانِ
غَضَباً لِدِينِ اللهِ إِنْ لَا تَغْضَبُوا لَمْ يَشْتَهِرْ فِي نَصْرِهِ سَيْفَانِ
حَتَّى كَأَنَّ الوَحْيَ فِيكُمْ مُنْزَلٌ وَلَكُمْ تَخُصُّ فَضَائِلُ القُرْآنِ

(المصدر نفسه: ٣٤٢)

ويردّ بقصيدة جدلية على الدمستق لمناظرة جرت بينهما حينما قال له الدمستق: «إنّما أنتم كتّاب ولستم بأصحاب سيوف ومن أين تعرفون الحرب؟ يردّ عليه أبو فراس: نحن نطأ أرضك منذ ستّين سنة بالسيوف أم بالأقلام؟» (البستاني، ١٩٦٨م: ٣٧٢)

على أثر هذه المناظرة التي أنكر الدمستق على العرب خصائص الحرب ومناقبها، «ازدحمت في صدر أبي فراس ذكريات الحروب وهو في أسره وما كسب المسلمون فيها من النصر على الروم فراح يذكر –في قطعة واحدة– مفاخر الحمدانيين في الحروب البيزنطية وأسرى الروم [...].» (المحاسني، ١٩٦١م: ٣٠١)

إنّه يعير الدمستق ويزجره ويقدم صورته في البيت الأوّل بأنّه ضخم العنق:

١. البُرْطُسيس والعِشْنيط: من قوّاد الروم. (أبو فراس الحمداني، ١٩٩٤م: ٣١٤)
٢. الأيِّم: العَزَب، رجلا كان أو امرأة، تزوّج من قبل أو لم يتزوّج. (مصطفى وآخرون، ١٩٧٢م: ٣٥)

أَ تَزْعَمُ؛ يَا ضَخْمَ اللَّغَادِيدِ[1]، أَنَّنَا   وَنَحْنُ أُسُودُ الْحَرْبِ، لا نَعْرِفُ الْحَرْبَا؟
فَوَيْلَكَ؛ مَنْ لِلْحَرْبِ إِنْ لَمْ نَكُنْ لَهَا؟   وَمَنْ ذَا الَّذِي يُمْسِي وَيُضْحِي لَهَا تِرْبَا؟
لَقَدْ جَمَعَتْنَا الْحَرْبُ مِنْ قَبْلُ هَذِهِ   فَكُنَّا بِهَا أُسْداً؛ وَكُنْتَ بِهَا كَلْبَا
فَسَلْ "بُرْدَسًا" عَنَّا أَبَاكَ وَصِهْرَهُ   وَسَلْ آلَ «بَرْدَالِيسَ» أَعْظَمَكُمْ خَطْبَا
وَسَلْ "قُرْقُواسًا" وَ"الشَّمِيشَقَ" صِهْرَهُ   وَسَلْ سِبْطَهُ «الْبِطْرِيقَ» أَثْبَتَكُم قَلْبَا
بِأَقْلَامِنَا أُجْحِرْتَ[2] أَمْ بِسُيُوفِنَا؟   وَأُسْدَ الشَّرَى قُدْنَا إِلَيْكَ أَمِ الْكُتْبَا؟

(أبو فراس الحمداني، ١٩٩٤م: ٣١)

فحشد أبو فراس في هذه الأبيات سلسلة من أسماء الأماكن الرومية ومن أسماء قواد الروم، وبطارقتهم، وفرسانهم الذين هزموهم، مستهلًّا قصيدته بهذه الصورة الساخرة للدمستق حين وصفه بأنّه "ضخم اللغاديد" و"كلب" مشيرًا إلى احتقاره ووضاعته.

وفي إحدى رومياته يصف لقاءه بالدمستق، فالدمستق يعيد النظر فيه مرة بعد أخرى كأنّه لا يعترف بالأمير الفارس وينكر وجوده، فيخاطبه أبو فراس مدافعًا عن الحمدانيين وعن محاربتهم الروم قائلًا:

تَأَمَّلَنِي «الدُّمُسْتُقُ»، إِذْ رَآنِي،   فَأَبْصَرَ صِيغَةَ اللَّيْثِ، الهُمَامِ
أَ تُنْكِرُنِي؟ كَأَنَّكَ لَسْتَ تَدْرِي   بِأَنِّي ذَلِكَ الْبَطَلُ المُحَامِي
أَمَا مِنْ أَعْجَبِ الأَشْيَاءِ عِلْجٌ[3]   يُعَرِّفُنِي الحَلَالَ مِنَ الحَرَامِ؟
وَتَكْنُفُهُ بَطَارِقَةٌ تُيُوسٌ[4]،   تُبَارِي بِالْعَثَانِينِ[5] الضِّخَامِ
لَهُمْ خَلْقُ الحَمِيرِ فَلَسْتَ تَلْقَى   فَتًى مِنْهُم يَسِيرُ بِلَا حِزَامِ

(المصدر نفسه: ٣١٨)

فهو في هذه الأبيات يرسم صورة مزرية لـ"لعلج" ويريد به "الدمستق" لأنّه أراد في تأمّله أبا فراس أن يعرّفه الحلال من الحرام ثمّ يهجم على "البطارقة" ويستهزئ بهم

١. اللُّغْدُود: اللّحمة بين الحنك وصفحة العنق (ج) اللغاديد. (مصطفى وآخرون، ١٩٧٢م: ٨٣٠)
٢. أجحر القوم: دخلوا في القحط، وأجحر الضبَّ ونحوه: أدخله الجُحْر. (المصدر نفسه: ١٠٨)
٣. العِلْج: كلّ جاف شديد من الرجال، والحمار. (المصدر نفسه: ٦٢١)
٤. التَّيْس: الذّكر من المَعْز والظّباء والوعول إذا أتى عليه حولٌ. (مصطفى وآخرون، ١٩٧٢م: ٩١)
٥. العُثْنون: شعيرات طوال عند مذبح البعير والتَّيْس (ج) العَثانين. (المصدر نفسه: ٥٨٤)

ويشـــبههم بالتيوس ويشبه فطرتهم بفطرة الحمير ويصف من كانوا فی مجلس المناظرة من الروم باللئام وهكذا يقف أبو فراس منهم موقف السخرية والتهكم.

بلغه أنّ الرّوم قالوا: كلّ من نأســره من المسلمين نسلبه ثيابه وسلاحه إلا أبا فراس، فقال فی إحدى قصائده التی يبدأها بذكر إبائه وعذابه المكتوم، ووصف حبيبته وحواره معها ثمّ تفاخره وتبريره للأسر، مفتخرا:

يَمُنُّـونَ أَنْ خَلَّـوا ثِيَـابِی؛ وَإِنَّمَـا عَلَـیَّ ثِيَـابٌ، مِنْ دِمَائِهِـمُ، حُمْرُ
وَقَائِمُ سَـيْفِی، فِيهِمُ، انْدَقَّ نَصْلُهُ وَأَعْقَابُ[١] رُمْحِی، فِيهِمُ، حُطِّمَ الصَّدْرُ

(المصدر نفسه: ١٦٥)

ملامح الائتلاف والاختلاف بين الشاعرين

إنّ أبا تمام عاصر الخلافة العباسـية فی عصرها الذهبی واستطاع أن يصور فی شعره هزيمة الروم أمام العباسـيين تصويرا رائعا، ووصف معارك الثغور وحصار القسطنطينية وخليج البسـفور، وافتنّ فی تصوير الحالة النفسـية للروم وما أصابهم من خوف وفزع، وســخر من (منويل) قائد الروم المنهزم، وخاطبه خطابا ينطوی على السـخرية؛ وشبّه تيوفيل إمبراطور بيزنطة بالكلب الذی يحرّك ذنبه مداراة للقائد العباسی.

أبوتمام جاء بأسماء الأمكنة الرومية فی شعره، مثل «درولية»، و«فروق»، و«صاغری»، و"أوقضی»، و«ميمذ»، وغيرها، وذكر أسماء خاصة من أسامی الحصون من مثل «الحمّة البيضاء»، و«القفل»، و«أكشوثاء»، وغيرها.

وتُطـلّ علينـا ثقافته الدينية فی ثنايـا بعض قصائده التی نظمهـا فی وصف حروب العباسيين مع الروم، فالحرب فی رأيه هی بين الدين والكفر وليست بين المسلمين والروم.

ويبـدأ الشـاعر كل هذه القصائد بمقدمة غزلية، غير قصيدتـه التی مدح بها المعتصم واصفا معركة عمورية لأنّه كان خليفة حرب وقتال.

أما أبو فراس الحمدانی، فكانت له تجربة خاصة مع الروم، لأنه وقع فی الأسر وسيق إلـى بلادهم، واتصل بهم عن قرب وأبان فی رومياته كراهية شـديدة للروم ورسـم لهم صورا مُزرية، ووصفهم بالكفر، والشرك.

---

١. العَقِبُ: آخر كلّ شیء، والمراد فی البيت مؤخر الرمح (ج) أعقاب. (ابن منظور، ١٩٨٨م: ٨٢٩/٤).

وصوّر الشاعر المناظرات التى جرت بينه وبين الدمستق ملك الروم، ورسم الشاعر صورا مزرية للبطارقة وسخر من الدمستق فوصفه بأنه "ضخم اللغاديد" فالشاعر نظر إليهم نظرة إزدراء وشبّه الدمستق بالعلج والكلب وشبّه البطارقة بالتيوس واستحضر كثيرا من أسماء قواد الروم والبطارقة.

النتيجة

من خلال هذه الدراسة نرى أنّ كلًّا من الشاعرين يرسم لقواد الروم صورا مزرية، أمّا أبوفراس فيعنّفهم أكثر فأكثر، ويسميهم بالكلب والعلج، ويصف الدمستق بضخم اللغاديد ويقرن خلقتهم بخلقة الحمير، وقصائد الشاعرين مليئة بأسماء الأمكنة والأشخاص فلها قيمة تاريخية وجغرافية إضافة إلى قيمتها الأدبية.

إنّ الشاعرين يعتقدان بأنّ هذه الحروب ليست بين العرب والروم بل بين التوحيد والشرك.

أمّا المعانى الحماسية فإنّهما للتعبير عنها يستعينان بالتصاوير الدقيقة وبالتشابيه القريبة، كما أنّ المعانى الدينيّة تطلّ علينا من بين قصائدهما الحربية.

وأمّا أبوتمام فيستهلّ هذه القصائد بالمقدّمة الغزلية أو بالمقدمة الطّللية باستثناء القصائد التى نظمها فى مدح الخليفة المعتصم وقائده الأفشين، لحرص الشاعر على التجديد ولكون المعتصم خليفة حرب وقتال، ولكن أبافراس يباشر الموضوع ولا يتطرق إلى المقدمات الغزلية أو الطللية فى أكثر قصائده.

ومن خلال دراسة هذه القصائد الحربية فى مدح القوّاد خلصنا إلى أنّ فنّ أبى تمام فى شعر الحرب يظهر فى الألفاظ والمعانى، أمّا الألفاظ فالشاعر حريص على الموسيقى اللفظية والإيقاع بالحروف، مما جعله يستعين بـ"التناظر اللفظى" (المحاسنى، ١٩٦١م: ٢٢٥)، الذى نراه فى كثير من الألفاظ التى سُمّيت بها البلاد من مثل: أورثت صاغرى صغارا، وقضت أوْقضى، وغيرهما من الألفاظ.

ويؤلّفان كلاهما بين أجزاء القصيدة بالمحسنات اللفظية من مثل الجناس والتكرار، وبالمحسنات المعنوية من مثل الطباق وغيره، ولكن أباتمام له البراعة والحذاقة فى استخدامهما ويتأثّر الشاعران بالقرآن الكريم فى بعض معانيهما الحماسية.

وأمّا نزعتهما فى وصف الحروب فلأبى تمام نزعة ملحمية فيه ونرى فى قصائده لونًا

جديدًا من ألوان الفن وهو القصص، فالقارئ لا يزال يتبعها حتّى ينتهى منها دون تعب، مع طولها.

أمّا أبو فراس فلا يصف الحروب التى وقعت بين الحمدانيين والروم بشكل ملحمى وتفصيلى لأنّه يرى نفسه أميرا ويريد أن يكون ممدوحا ولا مادحا، وهذا الإحساس يمنعه أن يصف الحروب التى تقتضيه أن يذكر فيها بطولات غيره حتّى ولو كانت بطولات سيف الدولة، فصعب عليه وصف الحروب التى خاضها سيف الدولة إذ يقتضيه ذلك أن يجعل منه بطلا أسطوريا عظيما وينسى نفسه.

المصادر والمراجع

القرآن الكريم.

ابن منظور. (١٩٨٨م). لسان العرب. نسق وعلق عليه ووضع فهارسه على يسيرى. بيروت: دار إحياء التراث العربى للطباعة والنشر والتوزيع.

أبوتمام، حبيب بن أوس. (١٩٨١م). ديوان أبى تمام. ضبط معانيه، وشروحه وأكملها إيليّا الحاوى. بيروت: دار الكتاب اللبنانى.

أبو فراس الحمدانى، حارث بن سعيد. (١٩٩٤م). ديوان أبى فراس الحمدانى. شرح: خليل الدويهى. ط٢. بيروت: دار الكتاب العربى.

البستانى، بطرس. (١٩٦٨م). أدباء العرب فى الأعصر العباسية. بيروت: دار المكشوف ودار الثقافة.

بكار، يوسف. (٢٠٠٠م). عصر أبى فراس الحمدانى. راجعه ماجد الحكواتى. الكويت: مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعرى.

الحاوى، إيليّا. (١٩٨٦م). فى النقد والأدب (العصر العباسى). ط٢. بيروت: دار الكتاب اللبنانى.

الحموى، ياقوت بن عبد الله. (١٩٥٧م). معجم البلدان. بيروت: دار صادر للطباعة والنشر ودار بيروت للطباعة والنشر.

الخطيب التبريزى. (١٩٩٤م). شرح ديوان أبى تمام. قدم له ووضع هوامشه وفهارسه راجى الأسمر. ط٢. بيروت: دار الكتاب العربى.

الرازى، محمّد بن أبى بكر. (٢٠٠٦م). مختار الصّحاح. بيروت: المكتبة العصرية.

الشكعة، مصطفى. (١٩٨٦م). الشعر والشعراء فى العصر العباسى. ط٦. لبنان: دار العلم للملايين.

ضيف، شوقى. (١٤٢٧ق). تاريخ الأدب العربى. ط٢. القاهرة: ذوى القربى.

العنبكى، سعيد حسون. (٢٠٠٥م). «قصيدة فتح عمّورية لأبى تمام قراءة أخرى فى بنائها الفنى».

مجلّة المورد. المجلد الثانی والثلاثون. العدد ٤. صص١٦٠-١٥٢.

عيســی، فــوزی. (٢٠١٠م). صورة الآخر فی الشــعر العربی. لامک: دار المعرفــة الجامعية للطبع والنشر والتوزيع.

الفاخوری، حنا. (١٩٨٦م). الجامع فی تاريخ الأدب العربی. ط١. بيروت: دار الجيل.

مصطفی، إبراهيم وآخرون. (١٩٧٢م). المعجم الوسيط. ط٢. مصر: دار المعارف.

المحاســنی، زکی. (١٩٦١م). شــعر الحرب (فی العصرين الأموی والعباسی إلی عهد سيف الدولة). القاهرة: دار المعارف.

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الثالثة – العدد العاشر – صيف ١٣٩٢ش/ حزيران ٢٠١٣م
صص ٩٠ ـ ٦٩

السياق وفاعليّته فی دراسة "الصورة الفنّية" وتبيينها؛ "رسائل الإمام علی(ع) نموذجاً"

خليل پروينی*
عيسی متقیزاده**
محمد كبيری***

الملخص

تُعتبر الصورة الفنية عنصراً هامّاً فی دراسة ونقد الأعمال الأدبية، فقد أصبحت إلی ما تضمّ فيما بينها من الأخيلة، والظلال، والإيقاعات والعواطف، والواقعيّات، معياراً أساسيّاً فی تقييم العمل الأدبی الذی إنّما يتقوّم بما ابتنت عليه الصورة الفنية من هذه المكونات الأدبية الأساسية.

ونظراً للعلاقة الوثيقة الرابطة بين الصورة الفنية والسياق، يتحتّم علی دارس الصورة فی الأعمال الأدبية أن يعتنی فی دراسته النقدية التحليلية بالسياق، ليقف من خلاله علی صورة فنية هی أكثر اتّضاحاً وبياناً.

قد تطرّقت هذه الدراسة المعتمدة علی المنهج الوصفی- التحليلی إلی الكشف عن مدی تواجد وتوافر تلك العلاقة بين الصورة الفنية والسياق فی رسائل الإمام علی(ع) الواردة فی نهج البلاغة.وقد خلصت دراستنا هذه إلی دور السياق الريادی فی تبيين الجوانب المختلفة للصورة الفنية فی الرسائل العلوية، والكشف عن مدی نَجاح هذا العنصر الأدبی فی رسائل الإمام علی(ع).

الكلمات الدليليّة: نهج البلاغة، الرسائل، الصورة الفنية، السياق.

---

*. أستاذ مشارک بجامعة تربيت مدرس، طهران، إيران. parvini@modares.ac.ir
**. أستاذ مساعد بجامعة تربيت مدرس، طهران، إيران. motaghizadeh@modares.ac.ir
***. طالب ماجستير بجامعة تربيت مدرس، طهران، إيران. m.kabiri@modares.ac.ir
التنقيح والمراجعة اللغوية: د.حسن شوندی
تاريخ الوصول: ١٣٩١/١١/٨ش تاريخ القبول: ١٣٩٢/٣/٢٩ش

المقدمة

تُعتبر الصورة الفنيّة من أهمّ المقاييس النقدية التي يتوسل بها الناقد للكشف عن موقف الأديب وتجربته ومدى الأصالة التي يتمتع بها في إنتاجه الفنّي.ويكفي لبيان أهميّتها من أن نذكر بأنّها «الأداة المفضلة في [التعبير] والأسلوب القرآني.» (قطب، ٢٠٠٢م: ٣٦) ومن ثَمّ فـ«إنّها تحتلّ في الدراسات الجديدة والحداثانية موقفاً يكاد ينفرد في أهميته من بين عناصر الأدب، بل يُمكن القول: إنّ بعض الاتجاهات تضع من خلال الصورة الفنية، الفارقيةَ بين اللغة الأدبية وبين سواها.» (البستاني، ١٤٢٢ق: ١٤٩)

إنّ الصورة الفنيّة ترتبطت ارتباطاً وثيقاً بالسياق. حيث إنّ السياق- بأنواعه المختلفة- يقوم بتفسير وتبيين جوانب مختلفة من الصورة الفنية في كلّ نصّ أدبيّ. ونظراً لهذه العلاقة الوثيقة بين الصورة والسياق، سُلِّط الضوء في هذا البحث على دراسة الصورة الفنيّة في رسائل الإمام علي(ع) باعتبارها تتّصف بِميزات وخصائص ترتبط شديد الارتباط بمكوّنات الصورة الفنية وآليّاتها المتنوعة، هذا من جهة ومن جهة أخرى أنّ للصورة وكيفية استخدامها في الرسالة كفنّ أدبي متميز، علاقة وثيقة بالسياق وأنواعه في تبيين وتحليل الصور الفنية المستخدمة في الرسالة.[1]

الدراسات السابقة

إنّه قد قلّت البحوث التي درست الصورة الفنية في نهج البلاغة دراسة تعتني بالسياق وأنواعه المختلفة. ثمّ إنّ معظم الدراسات التي تناولت موضوع الصورة في النهج اقتصرت على الخطب دون الرسائل. وفيما يلي إشارة إلى أهمّ هذه البحوث: أ- دراسة معنونة بـ"الصورة الفنية في كلام الإمام علي(ع) (نهج البلاغة نموذجاً)"(١٩٩٧م)

١. ربّما ترجع هذه العلاقة الوثيقة بين الصورة الفنيّة والسياق في الرسالة، إلى نوعية الرسالة ذاتها، فهي تُوجَّه غالباً لتبيين ما تتضمّنه من الأمور المختلفة وهذا يتطلب في كثير من الأحيان لغة سهلة عادية ليَسهُلَ على المتلقيّ و المخاطب تلقيّ الفكرة في الرسالة، إلاّ أنّه لمّا كان الموقف والمقام يتطلب في بعض الأحيان استخدام الصور الفنية من صور بلاغية ومجازية، أوتوظيف العواطف والأحاسيس المختلفة، أوبيان الأمور الواقعية، والعقلية، و...إلخ يتحتم حينئذٍ على الدارس والناقد للصورة الفنية في الرسالة أن يعتني بالسياق وأنواعه في الكشف عمّا خفي أو ليكاد يختفي عن إدارك المتلقي للفكرة الأساسية في الرسالة.

لـ«خالد البرادعي». وهي دراسة تطرّقت إلى مجالات عامّة من مفهوم الصورة الفنيّة، ثم إلى تطبيقها على شــواهد مبعثرة من هنا وهناك دون أيّ نظام منطقي خاص في دراسة الصورة الفنية في نهج البلاغة.

ب- دراسة معنونة بـ"جلوه‌هايى از هنر تصوير آفرينى در نهج البلاغه"[1](١٣٨٧ش) لـ"حميــد محمد قاسمي". يبدو أنّ هذه الدراســة هي من أقرب الدراســات التي تناولت دراسة الصورة الفنيّة على أساس ما توصّل إليه النقد الأدبي الحديث من مفهوم متكامل للصورة الفنية. فقد حاول الباحث أن يدرس ما جاء في النهج من الصور دراســة قائمة على أسلوب هو أقرب ما يكون من أسلوب الباحثين المعاصرين كـ"سيد قطب" وغيره.

ج- دراسة معنونة بـ"تصوير پردازى‌هاى زنده در خطبه‌هاى نهج البلاغه"[2](١٣٩٠ش) لـ"مرتضى قائمي ومجيد صمدي". فالباحثان قد توصّلا في دراستهما هذه إلى أنّ الإمام عليــاً(ع) قــد جعل خطبه أكثر تحركاً وفهماً باســتخدامه الدقيق للتشــبيهات الحســية والاستعارات القوية والألوان المتنوعة والأصوات الدالة على المعنى والتناقض والصور الفنية الدقيقة.

د- دراســة معنونــة بـ"مؤلفه‌هــاى تصويــر هنــرى در نامــه ســى ويكــم نهــج البلاغــة"[3](١٣٩٠ش) لـ"محمد خاقاني وحميد عباس زاده". وقد توصّل الباحثان إلى أنّ أهم مكوّنات هذه الرسالة هي: التعاليم الدينية، والحقائق، والأخيلة، والعواطف، واللغة، والموسيقى. ثمّ إنّها كانت مسايرة للسياق وما اقتضاه المقام في هذا الرسالة.

ي- دراسة معنونة بـ"أسلوب علي بن أبي طالب في خطبه الحربية"(٢٠١١م) لـ"علي أحمد عمران". فقد اعتقد الباحث في دراســته أنّ دراسة الصورة الفنية في خطب الإمام علي(ع) الحربية هي أفضل طريقة للوقوف على أســلوب الإمام في هذه الخطب، وذلك لأنّ الصورة الفنية تعتبر المستوى الأكبر في علم الأسلوب. ومن ثم درس الصور القائمة على التشــابه من تشبيه واستعارة وأيضاً الصور القائمة على التداعي من مجاز وغيره، ثم مصادر الصورة الفنية، ووظائفها.

١. «التصوير الفني وملامحه في نهج البلاغة».
٢. «حركية الصور الأدبية في خطب نهج البلاغة»
٣. «مكوّنات الصورة الفنية للرسالة الحادية والثلاثين من نهج البلاغة»

وبالرغم من أنّ هذه البحوث قد درست الصورة الفنية فی نهج البلاغة إلّا أنّها ينقصها أمران: الأول: إنّ الصورة الفنية فی أكثر هذه الدراسات والبحوث قد دُرست على أساس المفهوم التراثی للصورة الفنية. فلم تتطرق إلی جوانب جديدة استكشفها النقد الأدبی الحديث للصورة الفنية.[١] والآخر: إنّ هذه الدراسات لم تعتنِ فی بحثها عن الصورة الفنية فی نهج البلاغة، بالعلاقة الوثيقة بين الصورة والسياق.[٢]

منهج الدراسة

قد اعتمدت دراستنا على المنهج الوصفی – التحليلی الذی تطرّقنا من خلاله إلى استخراج المبادئ والأصول النظرية للبحث ثم تطبيقها على الشواهد التی تمّ استخراجها من الرسائل. أمّا دراستنا هذه فقد حاولنا فيها التطرق إلی دراسة علاقة السياق بالصورة الفنية فی مختلف الرسائل الواردة فی نهج البلاغة[٣] دراسة تكشف عن مدى فاعلية السياق فی تبيين وتحليل الصورة الفنية فی رسائل الإمام علی(ع).

إطلالة على مفهوم "الصورة الفنية" فی الأدب العربی

لقد اهتمّ النقاد المحدثون بالصورة الفنية اهتماماً بالغاً وتناولوها من زوايا مختلفة، فوسعوا مجالاتها، ووضعوا عدداً من التعريفات لها، وعرضوا مفهومات تتفق فی إطارها العام و تتباين فی التفصيلات[٤]. إلّا أنّ أكثر التعريفات التی ذكروها للصورة، إنّما تتمُّ

١. ما عدا بعض الإشارات العابرة التی قد يشير إليها الدارسون فی مقدمات بحوثهم النظرية، دون ما تطبيق منهم على الشواهد المدروسة.كما جاء فی دراسة «علی أحمد عمران» مثلاً.

٢. إلّا ما جاء فی دراسة الدكتور محمد الخاقانی والسيد حميد عباس زاده، فقد تنبّها إلى هذه العلاقة فحاولا أن يدرسا الصورة الفنية على أساسٍ من تلك العلاقة.

٣. إنّ عدد رسائل الإمام علی (ع) الواردة فی النهج تسع وسبعون رسالة. أربعة منها شفهية غير مكتوبة، وهی:الرسائل ذات الأرقام: ١٢، و٢٥، و٧٦، و٧٧.(أنظر:موسوی،١٣٧٦ش: ٧٤٣-٧٥٠)

٤. على أنّ ظهورها يرجع إلى معركة النقاد والبلاغيين فی الفصل بين اللفظ والمعنى، منذ القرن الثالث من الهجرة، فلمّا قال الجاحظ: « فإنّما الشعر صناعة وضرب من النسيج وجنس من التصوير.» (الحيوان،١٩٦٥م:ج٣/: ١٣٢و١٣١) شرع بالحكم على العمل الفنی حُكماً يتناول من خلاله المعايير اللفظية والشكلية فی بيان قيمته وأصالته، فتبعه فی هذا الحكم عدد من النقاد ففصلوا بين اللفظ والمعنى، فجاءت أحكامهم التی أصدروها على الأعمال الأدبية، ناقصة لا تُبين عن جوهر العمل الأدبی أبداً. وذلك أنّهم لم يَعوا بالعلاقة الوثيقة بين الصورة المكوَّنة من الألفاظ والمعانی والمشاعر، وبين السياق الذی يَربط بينهما ليُحدثِ بذلك صورة فنية تُعبّر عن القيم الفنية والشعورية فی النص الأدبی.

عن وظيفتها، ومَجالها فى الأدب. فهى «هذه الوســائل التى يحاول بها الأديب نقل فكرته وعاطفته معاً إلى قرّائه أو ســامعيه.» (الشــايب، ١٩٩٤م: ٢٤٢) إذ هى «طريقة خاصة من طــرق التعبير، أووجه من أوجــه الدلالة، تنحصر أهميّتها فيمــا تحدثه فى معنى من المعانى من خصوصية وتأثير.» (عصفور، ١٩٩٢م: ٣٢٣)

وهى التى تتكفّل بنقل ما يدور فى خلد الأديب من أفكار ومعان، وما يتحسســه من مشــاعر وتجارب موحية، بــكلّ ما تَملك من عواطف، وأخيلة، وظــلال، و... إلخ. فإنّها «تعبير عن نفسية الشاعر [أو الأديب] ووعاء لإحساسه وفكره، تُعين على كشف معنى أعمق من المعنى الظاهرى.» (دهمان، ١٩٨٦م: ج١/٢٩٩)

والصورة فى كلّ عمل أدبى تتألف من مكوِّنات أساسية متنوعة تربطها فكرةُ الأديب التى هى النواة المركزية فى كلّ عمل أدبى.هذه المكوِّنات هى: الخيال، والواقع، والعاطفة، واللغــة.١كلٌّ منها يعرض جانباً من تلــك الفكرة.وعندما تتجمّع هذه العناصر فى قالب وتتماسك وتتآزر فيه، تُشــكلّ صورةً فنيةً تقوم بوظيفةِ نقلِ الفكرة الأساسية وعرضِها عرضاً كاملاً ووافياً على المتلقى والمخاطب. (الراغب، ٢٠٠١م: ٤٢-٥٣، بتصرّف)

أمّا الخيال: فهو «قوّة تَجمع بين الأشياء المتباعدة فى نسق فنّى. فيقرّب فيما بينها ويصهرها فى "الصورة" التى يَحلّ فيها الانسجام بين الأشياء المتنافرة والتوافقُ بينها.»(الراغب، ٢٠٠١م: ٤٨) وتتجلّى فاعلية الخيال، نظراً لهذا، فى أنّه «يُعيد تشــكيل المدركات الحسيّة،ويَبنى منها عالَماً متميّزاً فى جِدّته وتركيبه بجمعه بين الأشــياء المتنافرة والعناصر المتباعدة فى علاقات فريدة، فيَخلق الانسجام والوحدة فى النص الأدبى.» (العصفور، ١٩٩٢م: ١٣)

وأمّــا الواقع: فهو أن يبنى الأديب عمله الفنىّ على أســاس من الواقع والحقائق. إذ «إنّ الأدب الصحيــح لا يتجاوز منطقة الحقائق ولو شــطّ به الخيال.» (قطب، ٢٠٠٣م: ١٤) وعلى كلّ أديب أن يَجمع بين الحقيقة والفنّ، فيهتم أولاً بالصدق الواقعى ثمّ بالصدق الفنى فى عمله الأدبى.

وأمّا العاطفة: فـ«هى التى تمدّ الصورة بنســغ الحياة والتأثير، وبدونها تُصبح الصورة

١. فقــد يعتبر بعــض الباحثين" الإيقاع " عنصراً من عناصر تكوين الصــورة الفنية.إلّا أنّ تواجده فى رسـائل الإمام على(ع) يتضائل إلى حدّ أدنى ممّا يُوجد فى خطبه(ع). وربّما يرجع هذا إلى نوعية فنّ الرسائل وطبيعته التى لا تتطلب هذا العنصر كما يتطلّبه فنّ الخطابة مثلاً.

بـاردة جافة.» (الراغـب، ٢٠٠١م: ٥٠) فـ«لا ترتقى الصورة إلـى عالم الفنّ ولاتحظى بقيمة أدبية فى ذلك العالم، إلّا عندما تَضمّ فيما بينها عاطفة إنسـانية سائدة.» (فتوحى، ١٣٨٩ش: ٦٨)

وأمّا اللغة: فهى وسيلةُ نقل الأفكار والعواطف. وقد تميّزت اللغة العربية فى «أنّها من أكثر اللغات انسـجاماً مع التعبير الفنى، وإثارة الأحاسـيس الفنية والإنسانية، وتلاؤماً مـع المعايير الجمالية.» (الراغـب، ٢٠٠١م: ٥١) ويتجلّى ذلـك فى « تركيب حروفها، ومفرداتها،وعباراتها.»[1] (العقاد، ١٩٩٥م: ٣٣)

وتتّضح الصورة الفنية التى تُعنى بعرض الفكرة الأساسـية فى العمل الأدبى، اتّضاحاً أكثر، حين تُربَطُ بالسـياق الذى ترد فيه. فالسـياق -بأنواعه المختلفة- يُعين المخاطبَ على تلقّى ما تسعى إليه الصورة الفنية من عرض الأفكار والعواطف، والظلال، والمعانى، وما تتجلّى من خلاله فكرة الأديب الأساسية.

السياق؛ تعريفه وأنواعه

يُقصد بالسـياق (context) من حيث المدلول العام، «ذلك الإطار العام الذى تنتظم فيه عناصر النص، ووحدته اللغوية، ومقياس تتصل بوساطته الجملُ فيما بينها وتترابط، بحيـث يـؤدّى مجموع ذلك إلـى إيصال معنى معـيّن، أو فكرة محددة لقـارئ النص.» (عبدالراضى، ٢٠١١م: ١٩٧)

وقد اقترح K.Ammer تقسيماً للسياق شمل كلَّ ما يتصل بالنصّ الأدبى من علاقات لغوية وظروف اجتماعية وخصائص وسمات ثقافية ونفسـية. وعلى هذا يمكن أن يقسم السياق إلى أربعة أقسام:١- السـياق اللغوى ٢- السياق الثقافى ٣- السياق العاطفى ٤- سياق الحال أو الموقف (السياق الاجتماعى)[2]. (مختار عمر، ١٩٩٨م: ٦٩)

أمّا السـياق اللغوى:[3] فـ«هو حصيلة استعمال الكلمة داخل نظام الجملة، متجاورة

١. فاللغـة العربيـة لغة تصويرية. يظهر ذلك فى الاسـتعمالات المجازية والحقيقيـة، فحين نقول مثلاً: « تمايـل الرجـل» فإنّ هذا التعبير الحقيقى، يرسـم صورة لرجل يترنّح يَميناً وشمالـاً. انظر: (الراغب، ٢٠٠١م: ٥١و٥٢)

٢. ويبدو أنّ هذا التقسـيم هو الأجدر والأنسـب فى دراسـة الصورة الفنية، إذ يتطرّق إلى دراسـة مقوِّماتها وآلياتها فيكشف بذلك عن زواياها المختلفة.

3. Linguistic context

وكلماتٍ أخرى، ممّا يكسبها معنى خاصّاً محدّداً.» (قدور، ٢٠٠٨م: ٣٥٥) فـ«معنى الكلمة فی المعجم متعدد ومحتمل، ولكن معنى اللفظ فی السياق اللغوی واحد لايتعدد، والمتكلم فی الحقيقة لايستخدم الكلمات وإنما يحوّلها إلى ألفاظ محددة الدلالة فی بيئة النص.»[1] (حسان، ١٩٩٤م: ٣١٦- ٣١٧)

وأمّا السياق الثقافی:[2] فـ«يقتضی تحديد المُحيط الثقافی الذی يُمكن أن تُستخدَم فيه عناصر النصّ المختلفة ممّا تقتضيه ثقافة الأديب الخاصّة. فعلى سبيل المثال إنّ عديداً من الكلمات لَها ارتباط وثيق بالثقافة، إذ تحمل الكلمات وضعيّات ثقافية معيّنة فتكون علامات على الانتماء العرقی أو الدينی أو السياسی.» (قدور، ٢٠٠٨م: ٣٥٩- ٣٦٠)

وأمّا السياق العاطفی:[3] فـ«يحدد درجة القوة والضعف فی الانفعال ممّا يقتضی تأكيداً أو مبالغة أو اعتدالاً. (مختار عمر، ١٩٩٨م: ٧٠) كما أنّه يوّضح لنا ما إذا كان النص ينبغی أن يُؤخذ على أنّه إنّما يُعبّر عن أمور موضوعية خالصة أو أنّه قُصد به- أساساً- التعبير عن العواطف والانفعالات. وهو الذی يساعدنا على إدراک التبادل بين المعانی الموضوعية والمعانی العاطفية والانفعالية.» (أولمان، لاتا: ٦٠)

وأمّا سياق الحال أو الموقف (السياق الاجتماعی)[4]: فهو جملة العناصر المكوِّنة للموقف الكلامی أو للحال الكلامية. ومن هذه العناصر: ١- شخصية المتكلم والسامع، وتكوينهما الثقافی ٢- العوامل والظواهر الاجتماعية ذات العلاقة باللغة ٣- أثر النصّ الكلامی فی المشتركين،كالاقتناع، أو الإغراء، أو الضحک.[5] (عثمان، ٢٠٠٣م: ١١٣)

١. ومثال ذلک كلمة "صاحب" التی ترد فی سياقات مختلفة، فتكتسب على حسَب كلِّ سياق معنى مستقلاً يختلف عنه إذا دخلت فی سياق غيره: ١- لقب (أی ذو)، نحو: صاحب الجلال ٢- مالک، نحو: صاحب البيت ٣- صديق، نحو: صاحبی ٤- رفيق، نحو: صاحب رسول الله(ص) ٥-منتفع، نحو: صاحب المصلحة ٦- مستحق، نحو: صاحب الحقّ ٧- مقتسم، نحو: صاحب نصيب الأسد. فكلمة "صاحب" بمفردها تحتمل هذه المعانی السبعة ولاتختص بواحد منها إلّا عند التضام مع المضاف إليه وهذا التضام أضعف صورة من صور الدخول فی السياق اللغوی ولذلک يعتبر كلّ مثال من الأمثلة السبعة الواردة ممّا يحدد معنى واحداً معيّناً للكلمة. (انظر حسان، ١٩٩٤م: ٣٢٤)

2. Cultural context

3. Emotional context

4. Situational context

٥. للمزيد، أنظر: (زكی حسام الدين، لاتا: ٨٥؛ وطهماسبی وآخرون، ٢٠٠٥م: ٣٥-٣٦)

الصورة الفنية فى الرسالة العلوية

لا يعـدم الإمام على(ع) فى رسـائله، اسـتخدامَ الصورة الفنيـة بجميع ما تَملك من العناصـر والمكوِّنات. فقد اتّخذها(ع)وسـيلةً تُوصله إلى ما قـد قصد تبيانه من مقاصد وأغراض دينية، أوسياسـية، أواجتماعية، أوغيرها ممّا يَجب عرضه فى رسالة يبعثها إلى والٍ من وُلاته، أوعامل من عُمّاله،أو أمير من أمراء جيشـه. أو وصية يُوجّهها إلى وُلده فيُضمّنها ما يُفيدهم فى انتهاج الصراط المستقيم. واستطاعت الصورة الفنية بكلّ ما تملك مـن مكوِّنات تتمثّل فى الخيال، والعاطفـة، والواقع، واللغة، ومعطيات دينية، أوتاريخية، أوأدبية، بأن تقوم بهذه المهمّة.

إنّ مـن أهـمّ ما يجب ملاحظته هو أنّ الإمام على(ع) لم يسـتخدم الصورة الفنية فى رسائله إلّا لِمجرد غَرَض وظيفىّ يتمثّل فى تجسيد وعرض الفكرة الأساسية التى تشتمل عليها كلّ رسالة من رسائله(ع).

الصورة الفنية فى الرسالة العلوية وفاعليّة السياق

كما أشـرنا آنفاً إنّ الصورة الفنية فى رسـائل الإمام على(ع) ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالسـياق وأنواعه الأربعة. وفيما يلى تفصيل يكشف عن هذه العلاقة المَتينة والارتباط الوثيق بين الصورة والسياق فى الرسالة العلوية.

الصورة الفنية فى الرسالة العلوية(ع) وفاعلية السياق اللغوى

إنّ للسـياق اللغوى دوراً أساسـيّاً فى تبيين جانب من الصورة الفنية، يتقوّم على ما تُحدثـه اللغة من صـور قائمة على تفاعلات الألفاظ مـع جاراتها من المفردات داخل النصّ، فـ«الألفاظ تتداخل وتتجاوز بإشـعاعاتها حدودها العادية، وتكتسب كلّ كلمة من التى تليها معانى جديدة ما كانت لتكون لولا السـياق[اللغوى] الذى جمعها، والبناء الذى انتظمها.» (العشماوى، ١٩٩٤م: ٢٥٩)

انظر إلى قوله(ع) فى معرض التعبير عن زوال الدنيا وأنّ الإنسـان إنّما خُلِقَ للآخرة لا لِلدنيا: «...وَأَنَّکَ فِى مَنـزِلٍ قُلْعَةٍ.» (الشريف الرضى، ١٩٩٠م، الرسالة٣١: ٥٨٣) فإنّ

لفظة "قُلْعَة" تشعُّ ظلالاً ترتسم من خلالها صورةٌ مِن فَناء الإنسان وعدم بقائه فى الدنيا بقاءاً طويلاً. فهى تبعث فى مخيلة المخاطب معانى من الإقلاع والنزع الشديد لساكن منازل الدنيا، فكأنّها تُقلِعُ بصاحبها من منزله إقلاعاً وتنزعه من مكانه نزعاً،كأنّه قد سكن غير مسكنه ونزل غير منزله. ولا نظنّ أنّ اللفظة "قلعة" هذه، اكتسبت هذه الخاصيّة مجرّدة عن وقوعها داخل نظام من المفردات والألفاظ، ممّا انتظمت فى سياق لغوى خاص أكسب مفرداته خاصيّة وميزة لم تكن تتّصف بها من قبل.

ثمّ انظر إلى قوله(ع): «وَاعلَمُوا أَنَّ دَارَ الهجرَةِ قَد قَلَعَت بِأَهلِهَا وَقَلَعُوا بِهَا وَجَاشَت جَيشَ المِرجَلِ، وَقَامَتِ الفِتنَةُ عَلَى القُطبِ، فَأَسرِعُوا إِلَى أَمِيركم وبادروا جهادِ عَدُوِّكُم، إِنْ شَاءَ اللهُ.» (المصدر نفسه، الرسالة ١: ٥٣٨) فشاهِدُنا فى قوله «دَارَ الهجرَةِ» حيث نرى فى هذه اللفظة المركبة صورة فنيّة ترسم فى مخيلة المخاطب حالةً للاستعداد والتأهّب.[١] فالظلال التى تشعّها هذه اللفظة لسبب وجود لفظ «الهجرة» داعية إلى هجرة أهل الكوفة وحاثّة لهم إلى نصرة الإمام(ع). فقد تركت فى نفوسهم شيئاً من مؤثّراتها وذكّرتهم بالنصرة الإلهية وهجرة الرسول(ص) التى خلّفت فى النفوس ذكرة النصر والانتصار للمسلمين وغلبتهم على المشركين.

ومن الواضح أنّ ما اكتسبته لفظة «دار الهجرة» كان متأثراً بذاك النظام الخاص الذى تولّد من تفاعلات الألفاظ وانتظامها نظماً متميّزاً. وفى معرض تبيين ما أجملنا نقول: إنّه من خلال وقوع المفردة «دار» بجانب المفردة «الهجرة» صيغت لفظة «دار الهجرة» التى كنّى بها الإمام(ع) عن «المدينة»، ثمّ أصبحت، بعد وقوعها فى تركيب كلامى موجّه إلى مخاطب يحمل فى ذاكرته ذكراً حسناً من الهجرة، تشعّ بكلّ تلك الطاقات الفنية المتميّزة الخاصة.[٢]

على أنّ فاعليّة السياق اللغوى لاتقتصر على هذا فحسب بل له فاعلية ودور فى تبيين تلك الصور التى تعتمد على الخيال فى سبك الصور البيانية من تشبيه، واستعارة، ومجاز، وكناية.

١. فقد كنّى الإمام(ع) بها عن "مدينة الرسول(ص)" واستعاض بها عن اللفظة الأصليّة لغرض تهييج أهل الكوفة للقيام بالجهاد ومقابلة العدو.

٢. للمزيد انظر: (خاقانى، محمد، وحميد عباس زاده، (١٣٩٠ش)، مؤلفه هاى تصوير هنرى در نامه‌ى سى ويكم نهج البلاغة، (صص:٢٤٧ — ٢٧٢)

إنّ السياق اللغوى «يتطلب مسألةً مهمة فى التحليل البيانى، هى الوقوف فى المقام الأول على الانحراف عن دلالة المواضعة لخدمة الدلالات الخاصة التى يأتى بها التوظيف المتفرد للغة، حيث يَمنحنا السياق اللغوى أَبعاداً استثنائية ترتبط شديد الارتباط بظاهرة العدول والانزياح.» (مراح، ٢٠٠٦م: ٧٥)

والصورة البلاغية المتمثلة فى الأنواع البيانية إنّما هى عدول وانزياح عن الدلالة الاعتيادية للغة بما فيها من ألفاظ وكلمات.[١] وهذا يتطلب معياراً خاصّاً لتتضح من خلاله ظاهرة العدول والانزياح ممّا يُنتج صورة مجازية تحمل فى طيّاتها دلالات ومعانىَ جديدة. وقد اعتبر بعضُ الباحثين السياقَ اللغوى معياراً هاماً وقوياً للانزياح، أى «أنّ الانزياح ينماز ويتّضح من خلال سياقه الذى يَرِدُ فيه.» (محمد ويس، ٢٠٠٥م: ١٣٧)

ورسائل الإمام على(ع)، نظراً لِما تقوم به هذه الصور من وظائف جمالية وفنية لتحريك المشاعر للعمل بنصيحة، أو وعظ، أو توجيه اعتقادى، أو خلقى، أو...إلخ، لاتخلو من التشبيهات، والمجازات، والاستعارات، والكنايات المتنوعة. وإذا أنت فتّشتَ عنها لوجدتها منتشرة فى جميع رسائله تضائلَ تواجدُها فى بعضها أو تعاظم فى بعضها الآخر. إلّا أنّه يجب على الباحث فى دراسته لهذا النوع من الصور، أن يَعتنى بالسياق اللغوى حيث إنّ «فاعلية السياق [اللغوى] هى التى تساعد الكلمة على تجاوز بعدها المعجمى لصالح دلالات جديدة.» (مراح، ٢٠٠٦م: ٧٤)

وعلى هذا الأساس يجب أن تتم دراسة الصور المجازية الواردة فى رسائل الإمام على (ع) وَفقاً لِما يقرّره السياق اللغوى. إذ إنّ الصورة المجازية يتمّ الكشف عنها بوساطة من السياق اللغوى وهذا إن دلّ على شئ فإنّما يدلّ على ارتباطهما الوثيق وتفاعلهما المتماسك فى النص الأدبى.

فنعدما نتّجه إلى قول الإمام(ع) حيث قال: «فَإِنَّ عَينِى بِالمَغرِبِ كَتَبَ إِلَيَّ يُعلِمُنِى أَنَّهُ وُجِّهَ إِلَى المَوسِمِ أُنَاسٌ مِن أَهلِ الشَّامِ... .» (الشريف الرضى، ١٩٩٠م، الرسالة٣٣:

١. فقد ذهب جمهور كبير من الدارسين المحدثين إلى تعريف الصورة البلاغية بأنّها عدول أو انزياح عن الدرجة الصفر. (أنظر على سبيل المثال: عمران، ٢٠١١م: ٣٧٩-٣٨٠) والمقصود بالدرجة الصفر هو أن يأتى الكلام على الأصل اللغوى والنحوى، فهو يعنى الكتابة غير الأدبية التى تقوم على النظم الشكلى دون الفنى، أو كما يقول عبد القاهر الجرجانى: «الكلام المتروك على ظاهره.» (انظر: الجرجانى، ٢٠٠١م: ٦٣)

٥٩٢) لم تتضح انزياحية لفظة "عينى" إلّا من خلال وقوعها ضمن سياق لغوى معيّن وبما فيه من القرائن التی تُشير إلی خروج اللفظة من مفهومها المعجمی (العين الجارحة) لتُؤدّی بذلک وظيفة هی إحداث صورة مجازية. أمّا القرينة فتتمثل فی محورين، الأول: القرينة اللفظية: وهی قوله(ع): «...كَتَبَ إلَيَّ يُعْلِمُني» حيث يقف المخاطب من خلال هذه العبارة علی ما تجاوزته لفظة "العين" من معناها الحقيقی إلی المفهوم المجازی وهو (الجاسوس). والمحور الثانی: القرينة الحالية: وقد تمثلت فی قوله"بِالمَغرِبِ" حيث يخلص المخاطب منها إلی مجازية اللفظة وانزياحها عن استعمالها الحقيقی.١

وقوله(ع) فی أهل الدنيا: «فَإنَّمَا أَهلُهَا كِلاَبٌ عَاوِيَةٌ، وَسِبَاعٌ ضَارِيَةٌ يَهِرُّ بَعضُهَا بَعْضاً، ويَأكُلُ عَزِيزُهَا ذَلِيلَهَا.» (المصدرنفسه، الرسالة٣١: ٥٨٣)حيث تتّضح الصورة المجازية عبر ما أُسند لأهلها من صفة الكلاب والسباع.

وكذلک قوله(ع) مخاطباً أهل مصر لمّا ولّی عليهم مالكاً الأشتر: «مِن عَبدِ الله عَلِيٍّ أَمِيرِالمُؤمِنِينَ، إلَی القَومِ الَّذِينَ غَضِبُوا لله حِينَ عُصِيَ فِي أَرضِهِ، وَذُهِبَ بِحَقِّهِ، فَضَرَبَ الجَورُ سُرَادِقَهُ عَلَی البَرِّ وَ الفَاجِرِ، وَالمُقِيمِ وَالظَّاعِنِ....» (المصدر نفسه، الرسالة٣٨: ٥٩٨) فنسبة "ضرب السرادق" إلی "الجور" هی دليل وإشارة إلی عدول العبارة من أصلها إلی حيث تتولد منه صورة تُعبّر عن مدی ازدياد الجور والظلم فی تلک البلدة.٢

وهذا ما يُبرز أهمية السياق اللغوی وفاعليته فی إبراز العدول والانزياح الذی يتكفل فی إحداث صورة مجازية تُعبّر عن معان ودلالات جديدة يقوم السياق اللغوی بعرضها وتحديدها للمتلقی.

الصورة الفنية فی الرسالة العلوية(ع) وفاعليةُ السياق العاطفی

إنّ العواطف فی رسائل الإمام علی(ع)، قد تراوحت بين أمور مُختلفة، شخصية كانت

١. ومثل ذلک قوله(ع): «وَابعَثِ العُيُونَ مِن أَهلِ الصِّدقِ وَالوَفَاءِ عَلَيهِم (أی علی العمّال).» (الشريف الرضی، ١٩٩٠م، الرسالة ٥٣: ٦٣٤) إذ لا تتضح انزياحية لفظة «عيون» (الدالّة علی معنی «الجواسيس») إلّا من خلال وقوعها ضمن سياق لغوی معيّن وبما فيه من القرائن التی تُشير إلی خروج اللفظة من مفهومها المعجمی لتُؤدّی بذلک وظيفة هی إحداث صورة مجازية.

٢. وكثيراً ما تتّضح الصور المجازية فی الرسالة العلوية من خلال هذه القرينة أی قرينة الإسناد،حيث يُحدث(ع) صوره المجازية غالباً عن طريق إسناد شيئين لا علاقة بينهما فی الواقع والحقيقة، وذلک بما يستمدّه من قوّة الخيال والتخييل .

أم غيرها ممّا يَختصّ بالمجُتمع الإسلامی فی جميع أموره. علی أنّ السياق العاطفی هو الذی يُحدِّد ما تَميّزت به الرسالة العلوية من العواطف والانفعالات النفسية الخاصة، إذ إنّه إنّما يتكفلّ بدراسة وتتبّع ما يتميز به العمل الفنی من عواطف خاصة متميّزة، يتمحور عليها النص الأدبی. فيقوم هذا السياق بإبرازها وتحديدها للمتلقی والمخاطب.

وقد أبرز السياق العاطفی-بعد تتبّعه للعواطف المختلفة فی رسائل الإمام علی(ع)- أنواعاً مختلفة من العواطف منها: العاطفة الدينيّة والروحانية، والعاطفة الاجتماعيّة، والعاطفة الإنسانيّة، و... إلخ.

وقد ساير كلٌّ من هذه العواطف وما اقتضاه الموقف والمقام فی عرض الفكرة الأساسية فی الرسالة العلوية. فإذا كان الموقف يتطلّب عاطفة إنسانيّة، نجد هذا النوع يتكاثر وينمو ويتفوّق علی سائر أنواع العواطف، وإذا كان المقام يتطلّب التعبير عن مشاعر وأحاسيس روحانيّة – إلهيّة نجد العاطفة الدينيّة أكثر بروزاً من غيرها، وهكذا بالنسبة إلی سائر أنواع العواطف والمشاعر. فإذا راجعنا رسالته(ع) إلی ولده الحسن(ع)[1] مثلاً، نجد فيها نوعاً من العاطفة الإنسانيّة الخالدة بين الأب وابنه، فإنّها عاطفة الأبوّة التی تتواجد فی نفوس كلّ الآباء. فلمّا أراد الإمام(ع) توصية ولده بأمور قد يصعب تطبيقها و اتّباعها، نجده(ع) يُزوّد وصاياه بذلک النوع من العواطف، ليسهل علی مخاطبه تلقّيها ومن ثَمّ القيام بها، ولهذا نشاهد أنّه(ع)كثيراً ما يُخاطب ولده بعبارات كـ "ی بُنیّ"، و"يا بُنیّ"[2] الدالّة علی تحنّن الوالد لولده، فيبعث فيه إحساساً وشعوراً من العطوفة والمحَبّته له، وهذا الإحساس هو المُهيّئ للمخاطب ليتلقّی الوصايا فيقوم بتطبيقها والقيام بها.

ثمّ لو اتّجهنا إلی سائر رسائله(ع) لوجدنا أنواعاً مختلفة أخری من العواطف والأحاسيس قد تبيّنت لنا من خلال تتبّعات السياق العاطفی فی رسائل الإمام علی(ع). فعلی سبيل المثال إنّه(ع) يقوم فی عهده إلی مالک الأشتر ببعث نوع آخر من العواطف، حيث يعتمد فيه علی العاطفة الاجتماعية-الإنسانية لتوجيه مخاطبه نحو المعاملة الصحيحة مع الرعية. يقول(ع): «وَأَشعِر قَلبَکَ الرَّحمَةَ لِلرَّعِيَّةِ، وَالْمَحَبَّةَ لَهُم، وَاللُّطفَ بِهِم، وَلاَ تَكُونَنَّ عَلَيهِم سَبُعاً ضَارِياً تَغتَنِمُ أَكلَهُم، فَإِنَّهُم صِنفَانِ: إِمَّا أَخٌ لَکَ فِی الدِّينِ،

۱. الرسالة ذات الرقم ۳۱.

۲. قد تكرّرت هاتان العبارتان فی هذه الرسالة عشر مرّات.

وَإمّا نَظِيرٌ لَکَ فِي الْخَلقِ.» (الشريف الرضی، ١٩٩٠م، الرسالة٥٣: ٦٢٢) فيُعبّر الإمام علی(ع) هنا عن عاطفة اجتماعيّة-إنسانية تدعو إلی الإخوّة والحنان والترحّم والعفو عن الآخرين، وكلّ ذلک ليتأثر المُخاطب بها فيتحلّی بمكارم الأخلاق ليقوم من خلال ذلک بإدارة المجتمع فينظر إلی كلّ واحد من أفراده بنظرة أخوّة ومساواة.[١]

ثمّ انظر إلی نوع آخر من الرسائل لتقف من خلال السياق العاطفی علی عاطفة متميّزة أخری غير التی مرتّ عليک آنفاً، انظر إلی رسالته(ع) التی بعثها إلی عثمان بن حنيف، فستجد أنّ العاطفة فی هذه الرسالة تصطبغ بصبغة دينية ليعرض بذلک، فكرته الأساسية المتمثّلة فی حثّ المخاطب علی الزهد فی الدنيا، حيث يعرض الإمام علی(ع) حبّه وتشوّقه إلی العبادة فيقول: «طُوبَی لِنفسٍ أَدَّت إِلَی رَبِّهَا فَرضَهَا،وَعَرَكَت بِجَنبِهَا بُؤسَها وَهَجَرَت فِي اللَّيلِ غُمضَهَا، حَتَّی إِذَا غَلَبَ الْكَرَی عَلَيهَا افتَرَشَت أَرضَهَا، وَتَوَسَّدَت كَفَّهَا،فِي مَعشَرٍ أَسهَرَ عُيُونَهم خَوفُ مَعَادِهِم، وتَجَافَت عَن مَضَاجِعِهِم جُنُوبُهُم، وَهمهَمَت بِذِكرِ رَبِّهِم شِفَاهُهُم، وَتَقَشَّعَت بِطُولِ استِغفَارِهِم ذُنُوبُهُم.» (الشريف الرضی، ١٩٩٠م، الرسالة ٤٥: ٦١٢) يبرزُ الإمام علی(ع) فی هذه الرسالة وفی معرض حثّ مخاطبه علی الزهد والقناعة فی الدينا، شيئاً من عاطفته الدينيّة تناسباً ومسايرة للموقف والمقام.

وهكذا نجد الإمام عليّاً(ع) يخضع العاطفة فی كلّ من رسائله، لِما يتطلّبه الموقف والمقام. فقد تمثّلت العاطفة فی وصيّته(ع) إلی ولده فی العاطفة الإنسانية، وفی عهده إلی مالک الأشتر فی العاطفة الاجتماعية-الإنسانية، وفی رسالته إلی عثمان بن حنيف فی العاطفة الدينية.[٢] وقد تجلّی كلّ ذلک من خلال السياق العاطفی، فقد تكفّل هذا النوع

---

١. وكثيراً ما يعكف الإمام(ع) همَّه فی هذه الرسالة، علی الطبقة السفلی من ذوی الحاجة والمسكنة، ليَحثّ مخاطبه علی العناية بهم، فهم أولی بذلک من غيرهم: «ثمَّ اللهَ اللهَ فِي الطَّبَقَة السُّفلَی مِنَ الَّذِينَ لاَ حِيلَةَ لَهُم مِن الْمَسَاكِينِ وَالْمُحتَاجِينَ وَأَهلِ الْبُؤسَی وَالزَّمنَی...فَلاَ يَشغَلَنَّکَ عَنهُم بَطَرٌ ... [و]لاَ تُشخِص هَمَّکَ عَنهُم، وَلاَ تُصَعِّر خَدَّکَ لَهُم وَتَفَقَّد أُمُورَ مَن لاَ يَصِلُ إِلَيکَ مِنهُم مِمَّن تَقتَحِمُهُ الْعُيُونُ وَتَحقِرُهُ الرِّجَالُ.» (الشريف الرضی، ١٩٩٠م، الرسالة٥٣: ٦٣٩)

٢. وهذا جارٍ فی جميع رسائل الإمام علی(ع) لا فيما ذُكِرَ من الرسائل، فالسياق العاطفی قد كشف عن عواطف مختلفة فی مختلف رسائله(ع)، فقد حملت كلّ رسالة منها شُحنة من نوع خاص من أنواع العواطف الإنسانيّة الخالدة، وقد تنوّعت تنوعاً مسايراً لِما تحمله كلّ رسالة من الموضوعات والأغراض المختلفة التی يرمی الإمام إلی عرضها وتبيينها لمخاطبيه ومتلقّی رسائله(ع).

من السياق بما تميّزت به رسائله(ع) من العواطف والانفعالات النفسية الخاصة.

فالسياق العاطفي – هونفسه -يتكفّلُ بتتبع عنصر العاطفة المكوِّن لجزء مهم من الصورة الفنية في العمل الأدبي، فيُبرزه ويُجسِّد ما اختصت به الصورة الفنية من عاطفة خاصة يسعى الأديب إلى استخدامها أكثر من غيرها من العواطف والمشاعر والأحاسيس الإنسانية المختلفة.

الصورة الفنية في الرسالة العلوية(ع)، وفاعليةُ السياق الثقافي

إنّ الصورة الفنية في بنائها وانتقاء مكوّناتها الفنية، ذات صلة وثيقة بشخصية الأديب الثقافية في مختلف جوانبها، حيث يستلهم الأديب ممّا طُبِع في نفسه من ثقافة دينية، وتاريخيّة، وأدبية، و...إلخ ما يُقوّم به صورَه الفنيّة في عمله الإنتاجي.وعلى هذا الأساس، تبرز أهميةُ السياق الثقافي الذي يُعنى بدراسة شخصية الأديب وثقافته فيما يَجعل عمل الأديب أن يتّسم بسمات قد تختص به دون غيره. فلايُمكن دراسة مكوّنات الصورة الفنية دون ما اهتمام بدراسة ثقافة الأديب أولاً، ومعرفة مدى اتصال تلك المكوّنات بثقافته ثانياً.

هذا وقد تكونت الصورة الفنية في رسائل الإمام علي(ع) في كثير من الأحيان من مصادر ومكونات تصدر عن ثقافته الدينية، أوالتاريخية، أوالأدبية، حيث يُحيلنا هذا إلى الاعتناء بالسياق الثقافي لتتبع هذه المكونات ومعرفة مدى تواجدها وتضافرها في بناء الصورة الفنية.

أمّا ثقافة الإمام علي(ع) الدينية فقد كان(ع) يستحضر ما تدّخره ذاكرته الدينية من صور ومشاهد قد استسقاها من القرآن الكريم والكلام النبويّ الشريف، فيستمد بها في خلق صور فنية تقوم بوظيفتها الفنيّة والدينيّة في هداية المسلمين وتوجيههم إلى الطريق المنشود والأسلوب الصحيح في أمر دنياهم وآخرتهم.فاستلهم – مثلاً– من القرآن الكريم في رسالة وجّهها إلى عامله على البصرة[۱]، ما يصوغ به صورة فنية تستحضر لمتلقّيها من الظلال والأخيلة ما يُعينُه على أن يسلك طريقة أفضل في معاملته مع أهل تلك البلدة: «وَاعلَمْ أَنَّ البَصرَةَ مَهبِطُ إِبلِيسَ، وَمَغرِسُ الفِتنِ. فَحَادِثْ أَهلَهَا بِالإِحسَانِ إِلَيهِم، وَاحلُلْ

۱. وهو عبدالله بن العبّاس.وذلک عندما بلغه(ع) نبأُ تنكّر أخلاقه لأهلها،لأنّهم كانوا مع طلحة والزبير يوم الجمل.

عُقدَةَ الخَوفِ عَن قُلُوبِهِم[١].» (الشـريف الرضى، الرسالة ١٨،١٩٩٠م: ٥٥٣-٥٥٤) فلمّا أراد الإمـام أن يصـور لعامله ما كانت عليـه البصرة يوم الجمل مـن احتفالها بالفتن المـُغويـة لأهلها، عـبرّ عنها بـ"مهبط إبليس"[٢] وذلک ليُوقِف مُخاطِبَه على شـدة تواجد الفـتن في البصـرة آنذاک ومدى تَفشـيّها بين أهلها، لأنّ إبليس هـو المصدر لكلّ تلک الفتن، وأينما يكن هبوطه فهنالک تثور بَراكينُ فتنه ممّا يسبّب ضلال متلقّيها وإغواءَهم. فاسـتطاع الإمام أن يخلـق من قصة هبوط إبليس من الجنة، صـورةً فنيةً تقوم بوظيفة تعليمية وإرشـادية لتوجيه مخاطبها نحو الطريقة الفضلى فى المعاملة مع أهل بلدة وقعوا فى خِضَم من الفتن ولا سبيل لهم سوى الخضوع لها.

وإذا ولّيتَ وجهکَ شَـطرَ نوع آخر من الصور فى رسـائل الإمام على(ع) لوجدتها مُنتقـات مـن ثقافته التاريخية حيث يسـتلهم ممّا طُبع فى نفسـه من تاريـخ العرب فى الجاهلية وغيرهم من الأمم، صوراً يتخذها – غالباً – وسيلة يحتجّ بها على طلاب الدنيا وزينتها:«...فَمَا أَدرکَ هذَا المُشـتَرى فِيما اشتَرَى مِن دَرکٍ فَعَلَى مُبَلبِلِ أَجسَامِ المُلُوکِ، وسَـالِبِ نُفُوسِ الجَبَابِرَة، وَمُزِيلِ مُلکِ الفَراعنَة، مِثلِ كِسـرَى وَقَيصَـرَ، وَتُبَّعٍ وَحِميرَ... ، إِشـخَاصُهُم[٣] جَمِيعاً إِلَى مَوقِفِ العَرضِ وَالحِسَابِ، وَمَوضِعِ الثَّوابِ وَالعِقَابِ.» (الشريف الرضى، الرسـالة ٣،١٩٩٠م: ٥٤١) فقد عاب على قاضيه[٤] شراءَه داراً بثمانين ديناراً، فوبّخه باسـتحضارصورة من مصير كلّ من الملوک، وهـو مصير واحد يتمثل فى الموت

١. والشـاهد فى "مهبط إبليس" حيث يشير إلى قصة هبوط إبليس من الجنة نتيجة لعصيان أمر ربّه فى أن يسـجد لآدم.﴿...ثُمَّ قُلْنا لِلْمَلائِكَةِ اسْـجُدُوا لآدَمَ فَسَجَدُوا إلاّ إبْلِيسَ لَمْ يَكُنْ مِنَ السّاجِدينَ × قالَ ما مَنَعَکَ أَلاَّ تَسْـجُدَ إذْ أَمَرْتُکَ قالَ أَنَا خَيْرٌ مِنْهُ خَلَقْتَني مِنْ نارٍ وَ خَلَقْتَهُ مِنْ طِينٍ × قالَ فَاهْبِطْ مِنْها فَما يَكُونُ لَکَ أَنْ تَتَكَبَّرَ فِيها فَاخْرُجْ إنَّکَ مِنَ الصّاغِرينَ.﴾ (الأعراف:١١-١٣)

٢. ولعـلّ ذلک باعتبار إلقائه الفتن، يوم الجمل، كأنّه هبط هناک للإضلال والإغواء. راجع: (حسـينى شيرازى، لاتا، ج٣: ٤٦١) «فلـمّا أحاط القضاء الإلهى بما يجرى من أهل البصرة من نكث بيعته عليه السـلام و مخالفته وكانوا ممّن عزلوا عقولهم عن الآراء المصلحية رأساً وهبط إبليس وجنوده بأرضهم فأروهم الآراء الباطلة فى صور الحق فلحقوا بهم فكان منهم ما كان ونزل بهم ما نزل من سوء القضاء ودرک الشقاء فكانت بلدتهم لذلک مهبط إبليس ومغرس الفتن الناشئة عن وسوسته وآرائه الفاسدة.» (راجع: البحرانى، ١٣٦٢ش، ج٤: ٣٩٦)

٣. "إشخاصهم": مبتدأ مؤخر، و"على مبلبل..." خبره المقدم. ومبلبل الأجسام: مَن يُهيّج داءاتها المهلكة لها، ويعنى به مَلَک الموت.

٤. هو شريح بن الحارث الكندى.

والانتقال من دار الدنيا إلى الآخرة.فإذا كان مصير أولئک الملوک والفراعنة وما كانوا يكنــزونه من ذهب وفضّة، هو الموت والفَناء، فالأولى لمثل شريح أن يقنع بِما يكفيه من المال فى سدّ حوائجه وألّا يطمع بِما يَزيدُ عليه.

وإذا انتقلنا من المصادر الدينية والتاريخية للصورة الفنية فى رســائل الإمام(ع) إلى المصادر الأدبية ممـّثل الأمثال، والأشعار، و... إلخ لوجدنا رسائله لا تخلو من حين لآخر من بيت شــعرٍ أو مَثَل إلى حيث يقتضيه سياق الحال أو الموقف. فالإمام يضمّن رسائله بكلّ بيت شعرى أو بكل مَثَل عربى حيث الموقف يطلب ذلک.

وإنّنا نقف على كثير من استخدامات الإمام(ع) للأبيات الشعرية والأمثال العربية،حين نتابع رســائله التى بعثها إلى معاوية، وذلک للاحتجاج بها عليه، أوالتوبيخ والتأنيب، أو لتبرئة نفســه عن تهمة يوجّهها أعداؤه إليه و...إلخ. ونــأتى هنا بِمثال واحد[١] حيث يقول الإمام ردّاً على معاوية الذى وجّه إليه(ع) تهمة الحسد والبغى على الخلفاء: «وَزَعَمتَ أَنى لِكُلِّ الخُلَفَاءِ حَسَدتُ،وَعَلَى كُلِّهِم بَغَيتُ، فَإن يَكُن ذلِکَ كَذلِکَ فَلَيسَ الجِنَايَةُ عَلَيکَ، فَيَكُونَ العُذرُ إِلَيکَ.» (الرضى، ١٩٩٠م، الرسالة ٢٨: ٥٦٩) ثم يستشهد الإمام(ع) بعجز البيت التالى وهو لأبى ذؤيب الهذلى توبيخاً لمعاوية وأخذاً عليه: (الهذلى، ٢٠٠٣م: ١٠٩)

وَعَيّرَها الواشُــونَ أنّى أحِبُّها وَتِلکَ شَكاةٌ ظاهِرٌ عَنکَ عارُها

وكلّ ذلـک يدعو الباحثَ عن الصورة الفنيــة فى كلام أميرالمؤمنين(ع) إلى الاعتناء بالسياق الثقافى ليتتبع انعكاسات مظاهر ثقافته(ع) فى مختلف جوانبها الدينية والتاريخية والأدبية ممّا يتكفّل بتزويد المنشئ بِما يكوّن منه صوره الفنية.

الصورة الفنية فى الرسالة العلوية(ع)، وفاعليةُ سياق الحال أو الموقف

تظهر الصورة الفنية فى رســائل الإمام على(ع) متناســبة لِما يقتضيه الموقف والمقام. فــإذا كان المقام يتطلب صــوراً مجازية مثلاً، أخذت الصورة بإبــراز هذا الجانب الذى يتمثل فى أنواع الصور البيانية من تشــبيه، واســتعارة، ومجاز، وكناية. وإذا كان يتطلب عنصرَ العاطفة، ترى هذا العنصر أكثر بروزاً من سائر عناصر الصورة الفنية وأكثر ظهوراً

١. ونُحيل القارئ إلى الرســالة ذات الرقم٢٨ ليقف علــى أمثلة أكثر، فقد ضمّنها الإمام(ع) بكثير من الأبيات الشعرية والأمثال العربية. وأيضاً الرسالة ذات الرقم ٣١، و٤١.

فى الرسالة العلوية.وهكذا بالنسبة إلى سائر مكونات الصورة وعناصرها. وهذا ممّا دعا جورج جرداق إلى القول بأنّ: «شروط البلاغة، التى هى موافقة الكلام لمقتضى الحال،لم تجتمع لأديب عربىّ كما اجتمعت لعلىّ بن أبى طالب.فإنشاؤه مثل أعلى لهذه البلاغة، بعد القرآن.» (جرداق، ١٣٧٥ش: ٢٨)

فانظر على سبيل المثال إلى رسالة منه(ع) وجّهها إلى معاوية جواباً له.[١] فإنّک تراها لاتخلو من حين لآخر من بيت من الأبيات الشعرية، أومَثَل من الأمثال العربية.وإن أردت معرفة السبب فى ذلک فنُحيلک إلى الرسالة التى وجّهها معاويةُ[٢] إلى الإمام(ع)، فإنّه قد تعسّف فيها بالكلام، وأراد أن يأتى بأنواع الضروب البلاغية، والمحسنات البديعية، ثمّ أراد بذلک كلّه أن يبارى الإمامَ(ع) ويتحدّاه فى مضمار البلاغة والفصاحة. فكتب الإمام(ع) تلک الرسالة وضمّنها كثيراً من الأبيات الشعرية والأمثال العربية، إضافة إلى كثير من الضروب البلاغية والأنواع المجازية والمحسنات البديعية وغير ذلک ممّا له صلة بالبلاغة والفصاحة.[٣]

ثم انظر إلى رسالته(ع) التى وجّهها إلى عثمان بن حنيف،[٤] فإنّک تجدها لاتخلو من العاطفة المتمثلة فى تشوّقه(ع) إلى الزهد عن الدنيا والاكتفاء بالقليل الزهيد من زادها وقوتها. وذلک مسايرة لِما قد اقتضاه الموقف والمقام. فقد كان القصد من إرسال تلک الرسالة، هو إبعاد مخاطبها عن الدنيا وزينتها، والزهد فيها.

ثمّ قِس هذه الرسالة والتى قبلها مع الرسالة التى قد وجّهها(ع) إلى مالک الأشتر.[٥] فإنّک ستجد هذه الأخيرة، يتضائل فيها عنصر العاطفة والخيال وأنواع المجاز والبديع. ويتّضح هذا الفرق من خلال الجدول أدناه الذى كشف عن مدى استخدام الصور المجازية فى أربع رسائل كنموذج لبيان أهمية سياق الحال والموقف فى إخضاع الصور

١. الرسالة ذات الرقم ٢٨.
٢. انظر الرسالة فى: (ابن أبى الحديد، ١٣٣٧ش، ج١٥: ١٨٥-١٨٧).
٣. انظر إلى دراسة الدكتور محمد خاقانى، والسيدة ريحانة مير لوحى، والتى عُنونت بـ «أدب المكاتبة فى ردّ الإمام على عليه السلام على كتاب معاوية» فالباحثان قد درسا الأنواع البلاغية المختلفة الواردة فى الرسالتين، وقد وصلا إلى تفوق الإمام على(ع) فى استخدامه تلک الأنواع تفوقاً كمّيّاً ونوعيّاً.
٤. الرسالة ذات الرقم ٤٥.
٥. الرسالة ذات الرقم ٥٣.

المجازية التی هی من أهمّ آليات الصورة الفنية فی الرسالة العلوية:

الرسالة	عدد السطور	الصور المجازية	نسبة الاستخدام
ذات الرقم (٢٨)	٥٩ سطراً	٢٣ صورة	٪ ٣٨/٩٨
ذات الرقم (٣١)	٢٤٠ سطراً	٥٤ صورة	٪ ٢٢/٥٧
ذات الرقم (٤٥)	٦٢ سطراً	٢٨ صورة	٪ ٤٥/١٦
ذات الرقم (٥٣)	٣١٢ سطراً	٤٠ صورة	٪ ١٢/٨٣

فتدلّ هذه الإحصائية على الدور الذی يلعبه المقام والموقف فی استخدام الصور المجازية القائمة على الخيال. فَلَمّا كان المقام فی الرسالة(٤٥) مقامَ إقناعٍ وحَثّ على الإعراض عن الدنيا وزخرفها، أخذت الصور المجازية تتجلّى فی هذه الرِّسالة لتُبرز ما عليه الدنيا من الإغواء والتضليل لأهلها[١]، وكذلک بالنسبة إلى الرسالة(٢٨)[٢]، وإذا نظرتَ إلى «العهد» تجد عكس ذلک، حيث يتضائل فيه تواجد الصور المجازية إلى حدٍّ أدنى مِمّا ورد فی سائر الرسال الثلاث الأخرى، وإذا فتّشتَ عن السبب، تجد أنّ هذا «العهد» إنّما هو أشبه ما يكون بميثاق اجتماعی يتضمن القواعد والمبادئ التی يحتاج إليها كلّ والٍ لإدارة مجتمع إسلامی. وهذا يتطلب لغة سهلة لبيان تلک الأمور ولغة خالية من أنواع المجاز ومِمّا يكثّف الدلالات فيحجبها عن المتلقين.

ثمّ إنّنا إذا عمدنا إلى دراسة الصور المجازية فی الرسالة العلوية، نجدها لاتنفصل عن السياق والموقف فی رفعها معانی وإيحاءات لم تكن لِتترائ لنا لو درسنا تلک الصور منفصلةً عن السياق الذی وردت فيه. انظر إلى قوله: «وَقَد أَمَّرتُ عَلَيكُمَا وَعَلى مَن فی حَيِّزِكُمَا مَالِکَ بنَ الحَارِثِ الأَشتَرِ، فَاسمَعَا لَهُ وَأَطِيعاً، واجعَلاهُ دِرعاً وَمِجَنّاً فَإِنّهُ مِمَّن لايُخَافُ وَهنُهُ وَلاَسَقطَتُه.» (الشريف الرضی، ١٩٩٠م، ر١٣: ٥٤٩) فإنّه(ع) لمـّا أراد أن يُعرِّف مالكاً إلى أميرين من أمراء جيشه، شبّهه بالدرع والمِجنّ، فأحدث بذلک صورة هی أكثر تناسباً وأوسع تناسقاً للموقف والمقام الذی يتطلب ما له صلة بالحرب والجهاد

١. «...أَينَ الاُمَمُ الَّذِينَ فَتَنتِهِم بِزَخَارِفِک؟! هَاهُم رَهَائِنُ القُبُورِ، وَمَضَامِينُ اللُّحُودِ وَاللهِ لَو كُنتِ شَخصاً مَرئِيّاً، وَقَالَباً حِسِّيّاً، لاَقَمتُ عَلَيکِ حُدُودَ اللهِ فی عِبَادٍ غَرَرتِهِمْ بِالأَمَانِی، وَأُمَمٍ أَلقَيتِهِم فی المَهَاوِی وَمُلُوکٍ أَسلَمتِهِم إِلَى التَّلَفِ، وَأَورَدتِهِم مَوَارِدَ البَلاَءِ، إِذ لاَ وِردَ وَلاَ صَدَرَ، هَيهَاتَ! مَن وَطِىءَ دَحضَکِ زَلِقَ وَمَن رَكِبَ لُجَجَکِ غَرِقَ.» (الشريف الرضی، ١٩٩٠م، الرسالة ٤٥: ٦١١)

٢. وقد ذكرنا سبب كثرة هذه الصور وغيرها من المحسنات البلاغية الأخرى فی هذه الرسالة.

من قائد هو كالدرع والمجنّ وهو «مِمَّن لاَ يُخَافُ وَهنُهُ وَلاَ سَقطَتُهُ.» فلم تقع هذه الصورة لمجرد تشبيه الرجل بالدرع والمجن، لا، بل ووقعت موقعاً من الحسن والمزية ما هو صادر عن تناسبه مع ما اقتضاه الموقف والمقام.[١]

ثم انظر إلى قوله(ع) لـمّا كتب لأصحابه عند الحرب: «لاَ تَشتَدَّنَّ عَلَيكُم فَرَّةٌ بَعدَهَا كَرَّةٌ وَلاَ جَولَةٌ بَعدَهَا حَملَةٌ، وَأَعطُوا السُّيوفَ حُقُوقَهَا، وَوَطِّئُوا لِلجُنُوبِ مَصَارِعَهَا وَاذمُرُوا أَنفُسَكُم عَلَى الطَّعنِ الدَّعْسِيِّ وَالضَّربِ الطِّلَحفِيِّ وَأَمِيتُوا الأَصوَاتَ فَإِنَّهُ أَطرَدُ لِلفَشَلِ.»[٢] (الشريف الرضی، ١٩٩٠م، الرسالة١٦: ٥٥١) حيث استعار لفظ الإماتة لانقطاع الأصوات، فجاءت الاستعارة متناسقة مع ما ورد فی الرسالة من بيان الأمور الحربية من فرّة وكرّة، وجولة وحملة، وسيوف ومصارع، وطعن وضرب.فجاء كلّ ذلک مسايرة لما اقتضاه المقام الذی هو مقام حرب وجهاد.[٣]

وهكذا تظهر الصورة بكلّ مكوّناتها وعناصرها خاضعة للسياق الاجتماعی فی رسائل الإمام علی(ع). وأنت لا تجدها منفصلة عنه وعن متطلّباته.

النتيجة

قد تبيّن من خلال هذا البحث أنّ الصورة الفنّية فی رسائل الإمام علی (عليه السلام) ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالسياق وأنواعه الأربعة.فكلّما عقدنا بينهما بصلة فی الدراسة كلّما وقفنا علی صورة فنيّة هی أكثر اتّضاحاً وبياناً.

فقد اتّضح لنا من خلال السياق اللغوی، ما صوّره الخيال فی رسائل الإمام علی(ع) من صور تجسّدت فی هيئة جديدة تُعبر عن دلالات ومعان جديدة.فهو المعيار الذی اتّضحت من خلاله تلک الصور التی عدلت عن استعمالها الحقيقی لصالح دلالات جديدة.

١. ومثل ذلک قوله(ع) فی مالک أيضاً لأهل مصر لـمّا ولّاه عليهم: «فَإِنَّهُ سَيفٌ مِنْ سُيُوفِ الله، لاَ كَلِيلُ الظُّبَةِ وَلاَ نَابِی الضَّرِيبَةِ.» (الشريف الرضی، ١٩٩٠م، الرسالة٣٨: ٥٩٨)

٢. أن يُميتوا الأصوات: أی لايكثروا الصياح، فإنّه من علامات الفشل، فعدمه يكون علامة للثبات المُنافی للجبن والصياح. (انظر: البحرانی، ١٣٦٢ش، ج٤: ٣٣٨)

٣. فسياق الحال أو الموقف «هو الذی يحدد اللفظ المناسب، المناسب بحروفه، وجرسه، وإيقاعه، والمناسب بمعناه المتّفق مع معانی الألفاظ الأخرى مجتمعة.» (الخالدی، ٢٠٠٨م: ١٣٢)

ثمّ السياق العاطفى الذى تكفّل بدراسة أنواع العواطف والمشاعر والأحاسيس التى وظّفها الإمام على(ع) فى رسائله. وقد تجلّت فاعليّة هذا السياق من خلال تتبّعه لعنصر العاطفة فى الرسالة العلويّة، ليدرس بذلك ما تميّزت به كلُّ رسالة من رسائل الإمام(ع) من عاطفة خاصة. وقد وقفنا من خلال تتبّعات هذا السياق، على أنّ كلّ رسالة فى النهج تتميّز بنوع خاصّ من العواطف وذلك مسايرة لِما تحمله تلك الرسالة من موضوع خاص أو غرض محدد.

وقد وقفنا من خلال السياق الثقافى على جزء كبير من أجزاء تكوين الصورة الفنية فى رسائل الإمام على(ع) تمثّل فى مصادر ومكونات تصدر عن ثقافته(ع) الدينية، والتاريخية، والأدبية. فقد دلّنا هذا السياق على مدى تواجدها وتضافرها فى بناء الصورة الفنية فى الرسالة العلوية.

أمّا السياق الاجتماعى (سياق الحال أوالموقف) فقد ظهر كمعيار خارجى للحكم على الصورة الفنية ومكوّناتها فى رسائل الإمام على(ع). وقد تبيّن من خلال هذا السياق أنّ الصورة الفنية ومكوّناتها فى رسائل الإمام على(ع)، قد ظهرت مطابقة ومتناسبة لِما اقتضاه الموقف والمقام.

المصادر والمراجع

القرآن الكريم

ابن أبى الحديد، عزّ الدين. (١٣٣٧ش). شرح نهج البلاغة.ط١. قم: المكتبة العامّة لآية الله المرعشى النجفى.

أولمان، ستيفن. (لاتا). دور الكلمة فى اللغة. ترجمة:كمال محمد بشير. مكتبة الشباب.

البحرانى، ميثم بن على. (١٣٦٢ش). شرح نهج البلاغة. ط٢. لامک: لانا.

البستانى، محمود. (١٤٢٢ق). الأدب والإسلام. قم: المكتبة المختصة.

الجاحظ، أبو عثمان. (١٩٦٥م). الحيوان. تحقيق: عبد السلام هارون. مصر: مكتبة مصطفى البابى.

الجرجانى، عبد القاهر. (٢٠٠١م). دلائل الإعجاز. ط٣. تحقيق: محمد رشيد رضا. بيروت: دارالمعرفة.

جرداق، جورج. (١٣٧٥ش). روائع نهج البلاغة. ط٢. مركز الغدير للدراسات الإسلامية.

حسان، تمّام. (١٩٩٤م). اللغة العربية معناها ومبناها. المغرب: دار الثقافة.

حسينى شيرازى، محمد. (لاتا). توضيح نهج البلاغة. تهران: دار تراث الشيعة.
الخالدى، صلاح عبد الفتاح. (٢٠٠٨م). إعجاز القرآن البيانى ودلائل مصدره الرّبّانى. ط٣. عمّان: دار عمان.
دهمان، أحمد على. (١٩٨٦م). الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجانى. ط١. دمشق: طلاس.
الراغب، عبد السلام أحمد. (٢٠٠١م). وظيفة الصورة الفنية فى القرآن الكريم. ط١.حلب: فصِّلت.
زكى حسام الدين،كريم. (لاتا). التحليل الدلالى:إجراءاته ومناهجه. لانا.
فتوحى، محمود. (١٣٨٩ش). بلاغت تصوير. چاپ٢.تهران:انتشارات سخن.
قدور، أحمد محمد. (٢٠٠٨م). مبادئ اللسانيات. ط٣. دمشق: دارالفكر.
سيد، قطب. (٢٠٠٢م). التصوير الفنى فى القرآن. ط١٦. القاهرة: دار الشروق.
ـــــ. (٢٠٠٣م). النقد الأدبى أصوله ومناهجه. ط٨. القاهرة: دار الشروق.
الشايب، أحمد. (١٩٩٤م). أصول النقد الأدبى. ط١٠. القاهرة: مكتبة النهضة المصرية.
الشريف الرضى، محمد بن الحسين. (١٩٩٠م). نهج البلاغة. ط١. شرح: محمد عبده. بيروت: مؤسسة المعارف.
عبد الراضى، أحمد محمد. (٢٠١١م). المعايير النصّية فى القرآن الكريم. ط١. القاهرة: مكتبة الثقافة الدينية.
العشماوى، محمد زكى. (١٩٩٤م). قضايا النقد الأدبى بين القديم والحديث. ط١. القاهرة: دار الشروق.
عصفور، جابر. (١٩٩٢م). الصورة الفنية فى التراث النقدى والبلاغى عند العرب. ط٣. بيروت: المركز الثقافى العربى.
العقاد، عباس محمود. (١٩٩٥م). اللغة الشاعرة. القاهرة: نهضة مصر.
عمران، على أحمد. (٢٠١١م). أسلوب على بن أبى طالب فى خطبه الحربية. ط١. مشهد: المكتبة المختصة بأمير المؤمنين(ع).
مختار عمر، أحمد. (١٩٩٨م). علم الدلالة. ط٥. القاهرة:عالم الكتب.
محمد ويس، أحمد. (٢٠٠٥م). الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية. ط١. بيروت: مجد المؤسسة الجامعية.
موسوى، صادق. (١٣٧٦ش). تمام نهج البلاغة.چاپ اول.تهران: مؤسسة إمام صاحب الزمان(عج).
مراح، عبدالحفيظ. (٢٠٠٦م). ظاهرة العدول فى البلاغة العربية. الجزائر: جامعة الجزائر.
الهذلى، أبو ذويب. (٢٠٠٣م). الديوان. ط١. تحقيق: أنطونيوس بطرس. بيروت: دارصادر.

المقالات العلمية

خاقانى، محمد، وريحانة مير لوحى. (١٤٣١ق). «أدب المكاتبة فى ردّ الإمام على على السلام على

كتاب معاوية». مجلة العلوم الإنسانية الدولية. السنة ١٧. العدد٤. صص١-١٨.

خاقانی، محمد، وحميد عباس زاده. (١٣٩٠ش). «مؤلفه های تصوير هنری در نامه ی ســی ويكم نهج البلاغة». دوفصلنامه حديث پژوهی. سال سوم. شماره پنجم. صص٢٤٧ – ٢٧٢.

طهماسبي، عدنان، وآخرون. (٢٠٠٥م). «البنية والسياق وأثرها في فهم النص». مجلة اللغة العربية وآدابها. السنة الأولى. العدد ١. صص٣١-٤٨.

عثمـــان محمد، رجب. (٢٠٠٣م). «مفهوم الســياق و أنواعه». مجلة علوم اللغة. المجلد الســادس. العدد ٤. صص٩٣-١٦٢.

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الثالثة – العدد العاشر – صيف ١٣٩٢ش/ حزيران ٢٠١٣م
صص ١١١ ـ ٩١

الرثاء فی شعر الشريف الرضی

محمد إبراهيم خليفة الشوشتری*
محمد حسن امرایی**

الملخص

استطاع الشريف الرضی بشاعريته الفذة القوية، وبلاغته الأصيلة، وقدرته الباهرة أن يبرز فی مقدمة الفحول من الشعراء، لاسيما فی الرثاء والبكاء علی الأهل، والأقارب، والأحباب ووصف تقلبات الزمان، وظهرت قصائده فی الرثاء مليئة بالمشاعر الجياشة. وجدير بالذكر أنّ قصائده فی رثاء الحسين(ع) مثال كامل احتذاه الشعراء من بعده لبيان مظلومية أهل البيت(ع) وفاجعتهم بمقتل الإمام الحسين(ع) وكانوا يحفظون وينشدون أشعاره الرثائية. إنّ مراثی الشريف الرضی –مع قلّتها– جعلته بارزاً بين معاصريه وشعراء الشيعة. تدرس هذه المقالة الرثاء عند الشريف الرضی وتثبت أنّ الرضی من أحسن شعراء الرثاء بلامنازع فی العصر العباسی، وأحسن تصرفاً فيه.

الكلمات الدليلية: الشعر العربی القديم، العصر العباسی، الرثاء، الشريف الرضی.

*. جامعة الشهيد بهشتی، طهران، إيران. (أستاذ مشارك)
**. خريج أكاديمية العلوم الإنسانية والدراسات الثقافية، طهران، إيران. m.h.amra@gmail.com
التنقيح والمراجعة اللغوية: د. مهدی ناصری
تاريخ الوصول: ١٣٩١/١١/٢١ش تاريخ القبول: ١٣٩٢/٤/١٢ش

المقدمة

قبل أن نتوغل فى موضوع البحث جدير بالذكر والتنويه أن نقول إنه شهد الأدب العربى فى عصوره المختلفة، العديدَ من الشعراء والشخصيات اللامعة فكان لهم دورهم وتأثيرهم فى آفاق الأدب العربى وكانت إحدى هذه الشخصيات والشعراء الكبار فى العصر العباسى الثانى (۳۵۹-٤۰٦) العالم الأريب والفاضل الأديب الشريف الرضى الذى امتاز بآثاره القيمة العلمية والأدبية، وبمكانته السامية. وهذا ما دفعنا فى هذه المقالة إلى دراسة الرثاء فى شعر الشريف الرضى من خلال ديوانه معتقدين «أن الرثاء ينظمه الشاعر على الوفاء فيقضى بشعره حقوقاً سالفةً بينه وبين الميت أو يعبر الشاعر برثائه عن مشاعره الحزينة التى أحس بها عندما أصابت المنية من يكون عزيزاً ومحبوباً لديه.» (الرافعى، ۱۹۷٤م: ۱۰۷/۳) فاختيارنا هذه المقالة، يرجع إلى السببين الرئيسين أولاً: لأجل شخصية الشريف الرضى الذى تميز بالتقوى، والورع، والمنزلة الدينية، والاجتماعية، والسياسية بسبب نشأته الأسرية العظيمة الدينية، ثانياً: اشتهاره بأشعار الرثاء أكثر من كلّ أغراضه الشعرية بحيث نستطيع أن نسمّيه شاعر الرثاء بلا منازع، حيث انتشر صيته فيه.

تحتوى هذه المقالة على ثلاثة محاور: يتعلق المحور الأوّل بحياة الشريف الرضى وأدبه بصورة موجزة وذلك للتعرف على الشاعر وشخصيته فى عصره بشكل مختصر. و يختص المحور الثانى بالرثاء لغة واصطلاحا. والمحور الثالث يتطرق إلى الرثاء عند الشريف الرضى وأقسامه وكيفية استخدامه.

ترجمته وآفاقه العلمية والأدبية

«هو أبوالحسن محمد بن الحسين بن موسى بن محمد بن إبراهيم بن موسى بن جعفر بن محمد بن على بن الحسين بن على بن أبى طالب عليهم السلام، المعروف بالموسوى نقيب الطالبين وكان يلقّب بالرّضى ذا الحسبين. (الثعالبى، ۱۹۸۳م: ۱۵۵/۳) لقّبه بهاءالدولة بن بويه بالطاهر الأوحد، والطّاهر ذى المناقب. (ابن أبى الحديد، ۱۹٦۵م: ۱۱/۱) وكان يتولى نقابة الطالبيين، و إمارة الحج، و النظر فى المظالم. (ابن الأثير، ۱۹٦٦م: ٤۸/۲، ابن الجوزى، ۱۹۳۹م: ۲٤۷) وأمه فاطمة بنت حسين بن أبى محمد الحسين الأطروش

بن علی بن حسن بن علی بن عمر بن الإمام علی بن أبی طالب (ع). (ابن أبی الحدید، ١٩٦٥م: ٣٢/١) وهی امرأةٌ جلیلة القدر وقد ألف الشیخ المفید (ره) کتابه أحکام النساء لِأنَّها أوصته به ویُنشد الشریف فی شأنها (الشریف الرضی، ١٣٠٧ش: ١٩/١):

لَـو کَانَ مِثلَـکِ کلُّ أمٍّ بـرةٍ   غَـنِیَ البَنُون بِهَـا عَن الآباءِ

انحدر الشریف الرضی من المحتد الأصیل، ینتهی من أب إلی الإمام موسی الکاظم(ع) ومن أمّ إلی الإمام الحسین بن علیّ(ع) وکان علوی النسبین ولذلک لقّبه بهاءالدولة بن بویه بالرضی ذا الحسبین وذا المنقبتین. (ابن أبی الحدید، ١٩٦٥م: ١١/١)

کان مولده ببغداد سـنه تسع وخمسین وثلاثمائة. (الثعالبی، ١٩٨٣م: ١٥٥/٣) وکانت ولادتــه خلال فترة المطیع لله وحکم عزّ الدولة البویهی. (ابن الأثیر، ١٩٦٦م: ١٠٣/٥) نظم السّـید الشریف الرضی الشعر وعمره عشر سـنوات. (الثعالبی، ١٩٨٣م: ١٣٦/٣) جاء محلّقاً فی سماء الشـعر محرزاً قصب السـبق وأجاد فی جمیع أغراض الشـعر العربی وهــذا یدلّ علی غزارة مادته. کان ینظم قصائده لِمنحة نفســانیة قلّما تؤثر بها العوامل الخارجیة. کان أبوه جلیل القدر عظیم المنزلة فی دولة بنی العباس ودولة بنی بویه وکان من الأجلاء وبهذا توفّرت للشـریف أسباب النعمة وطلب العلم، فکان لابدَّ له من أن یتعلّـم أنواع المعــارف منذ صغره، کمــا درس اللغة علی ید ابن جــنی والفقه علی ید شـیخ الإمامیة وعالمهما الشـیخ المفید. (ابن ابی الحدید، ١٩٦٥م: ١/١٣-١٤) وأحضر الشـریف الرضی إلی ابن السـیرافی النحوی وهو طفل لم یبلغ سنین ولقّنه النحو. (ابن خلکان، لاتا: ٤٥/٤) ولذلک تمکن الشریف من استیعاب العلوم العربیة، وعلوم البلاغة، والأدب، والفقــه، والکلام، والتفسـیر، والحدیث بکاملها فی مدة وجیــزة، وینطلق إلی البحث، والتدریس، وقول الشعر وهو فی أخریات العشر الأول من عمره. یقول الثعالبی عنه: «ابتدأ یقول الشعر بعد أن جاوز عشر سنین بقلیل.» (الثعالبی، ١٩٨٣م: ١٣٦/٣)

جدیرٌ بالذکر أن نشـیر إلی الاغتراب کعنصر أساســی لِلرثاء فی حیاة الرضی «کان أبوه نقیب الأشــراف الطالبیین فصارت إلیه النقابة وأبــوه حَیٌّ وتولی معها إمارة الحَجّ والمظالم؛ وهو أول طالبیٍّ جُعِل علیه الســواد.» (البســتانی، ١٩٨٦م: ١٧٧/٣) لعلّ هذه الأمور فی حیاة الرضی أدت إلی حسادة ونمامة الحساد وبالتالی أَدت إلی اغترابه، إلی

حَد يشكو هو نفسه من حياته ويقولُ (الشريف الرضى، ١٣٠٧ش: ١٥٨/١):

وَمَالِىَ طولَ الدَّهرِ أَمشِى كَأَنَّنِى   لِفضلِىَ فِى هذا الزَّمانِ غَريبُ

ترتبط هذه الحسادة فى بعض الأحيان بأقربائه حتى لا يبقى أقرباؤه بلا نصيب من هذه الحسادةِ، و الشريف الرضى فى بعض أشعاره يشير إلى هذا الحِقد والكراهية بينه وبين أخيه (المصدر نفسه: ٩٦/١):

وأَخٍ حُرِمتُ الوُدَّ مِنهُ   و بَينَنا نَسبٌ قُرابُ

فى نهاية المطافِ «تُوُفِّى الشريف الرضى يوم الأحد السادس من المحرم سنة ست وأربعمائة ودفن فى داره بمسجد الأنباريين إحدى ضواحى الكرخ "الكاظمية" اليوم. (عمر فروخ، ١٩٧٩م: ٥٩/٣) عندما مات الشريف الرضى رَثاهُ كثيرٌ من الشعراء، ولكنَّ أوّل شاعر رثاه هو أخوه السيد المرتضى الذى نظم مرثية الفراق بهذا المطلع (الشريف الرضى، ١٩٩٧م: ١٣/٢):

يا لَلرِجالِ لِفُجعَةٍ جَذَمت يَدِى   وَوَدَدتُ لَو ذَهَبَت على بِرأسِى

ورثاه تلميذه مهيار الديلمى بقصيدة يحفظها أكثر الأدباء (زكى مبارك، ١٩٣٨م: ٢٣١/٢؛ والشريف الرضى، ١٣٠٧ش: ٢٤٩/١):

أَ قُرَيشُ لا لِفَمٍ أَراكِ ولا يَدِ   فَتواكَلِى،غاضَ النَدَى وخَلا النَّدِى

إِنَّ شعر الشريف الرضى يُعطينا صورة صادقة لسمات شخصيته من ناحيةٍ وسمات عصره من ناحية أخرى بحيث إنّ أشعاره تُعيننا على فهم كثير من أحداث عصره. يمتاز الشريف الرضى بشعره ونثره، و بمكانته فى علوم البلاغة حيث كشف عن مجازات القرآن الكريم والحديث الشريف.

يقول الباخرزى عن شعره: «كان شعره تغنيّاً بحبّه وآلامه ونشيداً من أناشيد الفخر والعزة.» (الباخرزى، ١٩٨٥م: ٢٩٣/١) هو شاعرٌ شيعىٌ مشبوب العاطفة يقول الشعر إرضاءً لنفسه وينبع شعره من ينابيع وجدانه ولم يتخذه وسيلةً للكسب. (عمر فروخ، ١٩٧٩م: ٥٩/٣) لم يقبل صلة من أحد ولا جائزة وردّ صلة أبيه. (ابن ابى الحديد، ١٩٦٥م: ١١/١) «لقد كان الناس فى عهد الشريف يتفقهون ليعيشوا، أمّا هو فكان يتفقه ليسود. كان الشعراء فى عهد الشريف ينظمون الشعر ليحظَوا بأعطيات الخلفاء، أما هو

فکان ینظم الشعر لیزلزل الرواسی من عروش الخلفاء.» (زکی مبارک، ١٩٣٨م: ٤٨/١)
کما یقول حنا الفاخوری: «لم یقبل صلة من أحدٍ ولا جائزة وکان یُرشح نفسه للخلافة.» (حنا الفاخوری، ١٣٧٨ش: ٤٩٣)

الشریف الرضی شاعرٌ مقتدرٌ وفقیهٌ عالمٌ ولذلک لُقّبَ بالشاعر الفقیه؛ لِأنَّه إلی جانب الاستدلالات العلمیة والفقهیة کان یستفید من سلاح الشعر لبیان أغراضه ومقاصده ولذلک حُساده فی أیام عمره القصیر لم یستطیعوا أن یمنعوا من ازدهاره العلمی والأدبی. إِنَّ الشریف الرضی قد تأثر فی أشعاره بالمتنبی لا سیما فی شکاواه من الزَّمَن وکان یری ویعتقد أنَّ الزّمان سبب فشله فی الوصول إلی الخلافة ولذلک أُصیبَ بخیبَة أمله وهو فی هذا الصعید شبیهٌ بأستاده المتنبی؛ لِأنَّ المتنبی کان یسعی فی تألیف دولة عربیة کما أنَّ النزعة القومیة العربیة فی شعره مشهودةٌ، والشریف الرضی أیضاً کان یفکر بالخلافة ولکن کلاهما أصیبا بخیبة الأملِ. (شوقی ضیف، ٢٠٠٧م: ٣٧٢/٥)

هو شاعر الحکمة ولا یعمدها کما یقول الدکتور زکی مبارک: «فقد أستطیع أن أجزم بأنه فی هذه الناحیة أشعر من أُستاده المتنبی؛ لِأنّ المتنبی کان یقصد إلی الحکمة قصداً ویتعمدها وهو متکلفٌ، أما الرضی فکانت الحکمة تسبق إلی خاطره من فیض السجیة والطبع فیرسلها عفواً بلا تصنع ولا اعتساف.» (زکی مبارک، ١٩٣٨م: ٢٤/١) وحکمته مطبوعة بطابع نهج البلاغة والقرآن الکریم لأنّه کان مُعِدّ نهج البلاغة ومفسر القرآن الکریم.

قد خصّ الشریف الرضی قسماً آخر من دیوانه بالفخر وفخریاته قد جاءت فی أثناء قصائده أو بشکل قصائد مستقلة، فعلی أی حال «شعر الشریف الرضی فی أیّ نوعٍ کان تسوده روح الفخر وعزة النفس والشکوی من الزّمان والشیب، قلما تجد له قصیدة فی مدح کانت أو رثاء أو فی غیرها إلا رأیت روح الفخر تَرشَّح فیها.» (البستانی، ١٩٨٦م: ١٧٧/٣)

إنّ شعر الشریف الرضی کان سبباً فی انطفاء حرارة طموحه إلی المعالی ولم یتکئ علیه لغرض المدح أو الثناء، إنَّما انقاد إلیه لضرورة الفارضة التی حملته إلی هذا الاتجاه نحو تحقیق طموحه وغایاته و«إلا فهو أحد علماء عصره قرأ علیه أجلاء الأفاضل.» (ابن عنبه، لاتا: ٢٣٢)

يقول ابن سينا: «الشعر لا يتمّ إلا بمُقدمات مُخيلة ووزن ذی إيقاع متناسب ليكون أسرع تأثيراً فی النُفُوس.» (ابن سينا، ١٩٦٩م: ٢٠) يوجد فی شعر الشريف نماذج رائعة تؤيد كلام ابن سينا لاسِّيما فی نظمه قصيدة سمَّاها بـ «العَصماء» ومِنها البيت التالی الذی نكتفی به دليلاً علی ذلک (الشريف الرضی، ١٣٠٧ش: ٥٩٣/٢):

يا ظَبيَةَ البَانِ تَرعَی فِی خَمَائِلِهِ لِيَهنَکِ اليَومَ أَنَّ القَلبَ مَرعَاکِ

يقول زكی مبارک عن أبيات هذه القصيدة: «يرينا الشاعر فی هذه الأبيات أن الحلاوة فی عيون النساء أمتع من الحلاوة فی عيون الظباء والحق فی هذه القضية أنّ عيون الغزلان فی غاية من الروعة، ولكنها محرومة من صفة أساسية فی عيون الملاح، وهی الإفصاح؛ ذلک لِأنَّها تتمتع بصفة الإفصاح فعين الظَبية تروعک، ولكنَّها لا تحدّثُ، أما عين المرأة فتروعک وتُفضی إليک فی لحظة بألف حديث وحديث.» (زكی مبارک، ١٩٣٨م: ١٣٩/٢) ولعلّ الشريف قصد إلی ذلک حين قال: فكان الفضل للحاكی (الشريف الرضی، ١٣٠٧ش: ٥٩٣/٢):

حَكَت لِحاظُکِ مَا فِی الرِّيمِ مِن مُلَحٍ يومَ اللِقاءِ فَكَانَ الفَضلُ لِلحَاكِی

التعريف بفن الرثاء لغةً واصطلاحاً

١. الرثاء لغةً:

يقال رثی فلانٌ فلاناً يرثيه مرثيةً إذا بكاه بعد موته قال: فإن مدحه بعد موته قيل رثّاه يرثيه ترثيةً ورثيتُ الميّت رثيثاً ورثاءً ومرثاةً ومرثيةً ورثيته: مدحته بعد الموت وبكيتهُ ورثوت الميت أيضاً إذا بكيته وعدّدت محاسنه وكذلک إذا نظمت فيه شعراً ورثت المرأة جعلها ترثية ورثيته ترثاة رثايةً فيهما. (الزبيدی، ١٤٢٢ق: مادة رثا)

٢. الرثاء اصطلاحاً: هو تعداد خصال الميت والتفجع عليه بماكان يتصفه به من صفات كالكرم، والشجاعة، والعفة، والعدل، والعقل، وإظهار الحزن، واللوعة، والحسرة علی فقدانه شعراً كان أم نثراً. يستعمل الرثاء بحتمية الموت كما يقول طرفة بن العبد فی فلسفته الشخصية المتناقضة التی تصطبغ بصبغة اليأس (الزوزنی، ٢٠٠٦م: ٩٠):

لَعَمرُکَ إِنَّ المَوتَ مَا أَخطَأَ الفَتَی لَكَالطِّوَلِ المُرخَی وثِنيَاهُ بِاليَدِ

الرثاء عند الشریف الرضی

من یلاحظ أشـعار الرضی یری أنّه أمام شـاعر کثیر البکاء علـی الراحلین، کثیر التعزیة لأقاربه وأصدقائه ممّن فقدوا أحبابهم. إنَّ الشـریف الرضی کما جاء فی ترجمته کان کثیر الصلة علی حسـب مقتضی حیاته بکبار الرجال ممّن یعاصرونه ومن الطبیعی أن یسـتمرّ هذه الصلة بعد موت هولاء الکبـار ویتذکرهم ویرثیهم ویتألم لفقدهم لذلک کان الرثاء متنفساً لِآلامه، وأحزانه، ووفائه، وإلحاحه فی التحسّر علی فقدهم. قد لفتت کثـرة مراثی الرضی، الّتی بلغت إحدی وثمانین قصیـدة ومقطوعة، بحرارة عاطفتها نظرَ الأدبـاء والمؤرخین، قال الثعالبی: «وهو أشـعر الطالبیین من مضی منهم ومن غبر علی کثرة شـعوائهم المفلقین. ولو قلت أنّه أشـعر قریش لم أبعد عن الصدق.» (أحمد حسـن الزیات، لاتا: ۲۰۸) ثم قال بعد ذلک: «لسـت أدری فی شـعراء العصر أحسـن تصرفاً فی المراثی منـه.» (الثعالبی، ۱۹۸۳م: ۱۳۱/۳) «إنّ تفجع الرضی لم یکن محدود الإطار ضیق النطاق، ینحصر فی الأصدقاء والأقرباء المعروفین فحسُـب، بل کان یتفجع ویبکی حتّی الّذین لم تربطه بهم صلة وثیقة أو علاقة ودّیة صمیمة.» (عزیز، ۱٤۰٦ق: ٤٤) وهنا نستطیع أن نقول «لعلّ أکبر عنصر متغیر فی مراثی الرضی هو ملائمة لمقتضی الحال فإن کان الراحل فارساً أو کاتباً أو شیخاً نحویاً، أو أستاذاً فقیهاً أو متکلماً أو شاعراً، رجلاً کان أو امراة، حضریاً أو بدویاً، فإن رثاء الرضی یراعی ما یلائم شخصیة الراحل من حدود وأوصاف ویزید علی ذلک التزام شـیء من الأسلوب قد یلیق بالبدوی أکثر من الحضری (کما هو الحال فی مراثیه لصدیقه البدوی ابن لیلی) وبالفارس أکثر من الکاتب، من هنا نری أن الرضی جدّ فی المعانی والأسلوب علی حد سواء.» (أبوعلیوی، ۱۹۸٦م: ۵۸۲/۲) إنّ الشـریف الرضی فی قصائده الرثائیة لم یفرق بین الأفراد من حیث المنزلة السیاسـیة والاجتماعیة بل تزداد مراثی الرضی حرارة وحزنا عمیقا علی قدر علاقته بالمیـت والتصاقه بمودّته وصداقته، کما نراه یرثی أبا إسـحاق الصابی رغم الاختلاف الدیـنی بینهما، بأبلغ الرثاء ولم یأبه لنقد الناقدیـن؛ لأنّ الصابی من أصدقائه المخلصین وهو الّذی طالما أثار فی نفس الشـریف الطماح نحو المجد والخلافة وجعله یرمی ببصره نحو آفاق سامیة ولذلک رثاه الرضی لما توفی ببغداد عام ۳۸٤ق، کما رثی أباه بأسلوب

حزين ثائر، بقصيدته المشهورة التی أولها، قوله (الشريف الرضی، ١٣٠٧ش: ١/٢٩٤):

أعَلِمتَ مَن حَمَلُوا علی الأعوَادِ   أرَأَيتَ كَيفَ خَبَـا ضِياءُ النَادِی

لم يكن الرثاء عند الشـريف الرضی مقتصراً علی الرجـال المرموقين البارزين، بل كان يرثی حتی المغمورين من أصدقائه ممن لم يشـغلوا مناصب هامة. كما نلاحظ رثاءه لصديقــه البــدوی أبی العوّام فی ســنة ٣٩٣ق بقصيدة، هذا مطلعها (الشـريف الرضی، ١٣٠٧ش: ١/١٨٢):

أُدارِی المُقلَتَينِ عَن ابنِ لَيلَی   ويأبَــی دَمعُهــا إلّا لِجاجَــا

إنّ ديوان الرضی مشـحونٌ بقصائد الرثاء وكان الشـاعر معروفا بالرثاء واشتهاره بالرثاء أكثر من كل أغراضه الشعرية بحيث نستطيع أن نقول إنّه شاعر الرثاء بلا منازع، يقــول عنــه ابن أبی الحديد فی مقدمــة نهج البلاغة: «وإن قصد فی المراثی جاء ســابقاً والشعراء منقطع أنفاسها علی إثره.» (ابن أبی الحديد، ١٩٦٥م: ١/١٥)

ولقد كان الرضی «فی علاقاته الاجتماعية وفياً إلی أبعد الحدود وهذا ما يفسر إلحاحه الشــديد فی رثا أقاربه وأصدقائه، ولم يكن يقنع فی رثــاء من يحبّهم بقصيدة واحدة –كما جری العرف بين الشـعراء– ولكنه بكی الكثيرين منهم بحرارة وعاطفة جياشة بأكثر من قصيدة، كما فعل فی رثاء ابن ليلی صديقه البدوی، والطائع العباسی، وأبی إسحاق الصّابی، والحمدانی، وبهاء الدوله وغيرهم من أصدقائه.» (أبوعليوی، ١٩٨٦م: ٢/٤١٦)

لقــد وجد الشــريف الرضی فی الرثاء متنفســاً لآلامه وأحزانــه وإخفاقه فی تحقيق طموحــه فی الحياة، يضاف إلی ذلک وفاؤه للذيــن يرثيهم حتی بعد موتهم وإلحاحه فی الحسرة علی فقدهم، كما يضاف إليه منهجه الجديد فی رثائه للحسين بن علی (ع) الّذی كان يفتخر به وبأهل بيته ويذكر قبورهم ويتشوق إليها. هذه العوامل النفسية كلّها دفعت الرضی إلی الإجادة والإكثار فی هذا الفن وامتزج بمأســاة الموت، واســتحقّ أن يسمّی: "النائحة الثكلی". (الصفدی، ١٩٩١م: ٣٧٤)

إنَّ مراثــی الرضی –مثل مدائحه– متعددة الأغراض، فالمرثية تتألف من عدة فنون أبرزها: الوصف، والشـكوی، والفخر، والحكمة، فضلاً عن الأبيات المفردة. ويلاحظ أنّ مراثی الشريف كلما كانت متعلقة بشخص شديد الصلة به، كأبيه وأمه، كلما زادت أبيات

الفخر فیها، والملاحظة البارزة أیضا أن الرضی یتفلسف فی مرثیته واعظاً ناصحاً، مفتتحاً بعض القصائد الرثائیة بخواطر الموت وحتمیته وعدم الجدوی من البکاء. (أبوعلیوی، ۱۹۸۶م: ۴۳۲/۲) والرثاء عنده لیس علی نسق واحد، فهو یتفاوت بتفاوت الذین یرثیهم قرباً أو بعداً من نفسه کما یتفاوت عدد الأبیات. مثلا فی رثائه لوالدته کان یرثیها ثم یجیء بعد رثائها بالفخر، حیث إنّه فی سنة ۳۸۵ق رثی والدته فاطمة بنت الناصر بقصیدة مطلعها (الشریف الرضی، ۱۳۰۷ش: ۱۸/۱):

أَبکِیکِ لَو نَقَعَ الغَلیلُ بُکَائِی   وَأَقُولُ لَو ذَهَبَ المَقالُ بِدَائِی

«فتقع فی ثمانیة وستین بیتاً تتوزّع علی النحو التالی: ۳۱ رثاء، **۲۱ وصف، ۹ شکوی، ۶ فخر**، ۱ ذم الزمان.» (أبوعلیوی، ۱۹۸۶م: ۴۳۱/۲)

ثم یفتخر بوالدته وبآبائها ویعدّ فضائلهم الأخلاقیة وأفعالهم البارزة وأنّهم کانوا قد بلغوا غایة المجد، والفضل، والشرف ولا یدانیهم أحدهم فی النعمة والجود (الشریف الرضی، ۱۳۰۷ش: ۲۰/۱):

آباؤُکِ الغُرُّ الذینَ تَفَجّرت   بِهِم ینابیعُ مِنَ النَّعَماءِ

یرثی الشاعر فی هذه القصیدة والدته أوّلاً ثم یفتخر بآبائها. وأما بالنسبة إلی الآخرین فالحال یختلف، فإذا کان المتوفی مثلاً من أصدقائه أو من الکبار فإنّه یرثیهم أولاً ثم یقوم بوصفهم، کما یرثی أبا طاهر إبراهیم بن ناصر الدولة الحمدانی فی سنة ۳۸۲ق بقصیدة مطلعها (المصدر نفسه: ۳۷۸/۱):

أَلقِی السِّلاحَ رَبِیعَةَ بنَ نِزارِ   أَودَی الرَّدَی بِقَرِیعِکَ المِغوَارِ

«فتتالف من تسعة وخمسین بیتاً تتوزّع علی: ۳۳رثاء، **۲۲ وصف، ۳ شکوی، ۱ مفرد.»** (أبوعلیوی، ۱۹۸۶م: ۴۳۰/۲) فتکلم عن شجاعته فی ساحات القتال وقال إنّ ساحات القتال لا تری بدیله أبداً. ثمّ قام بوصفه بعد أبیاته الرثائیة وتکلم عن شجاعته وبطول باعه فی معارک الحرب (الشریف الرضی، ۱۳۰۷ش: ۳۷۹/۱):

مِن مَعشَرٍ غُلبِ الرِّقابِ جَحَاجِحٍ   غَلَبُوا علی الأقدَارِ والأَخطَارِ

ونستطیع أن نقول إنّ مراثی الشریف الرضی فی أهل البیت (ع) وأسرته تبدأ أولاً بالرثاء ثم الفخر وأما قصائده الرثائیة فی أصدقائه والکبار والعلماء والآخرین یکون

أولاً الرثاء ثم الوصف.

إنَّ الموت عند الرضى حقٌ وهو يعلم أنّ الطريق الوحيدة التى تُهوِّنُ على الإنسان فقد الأحبة هى أن يعلم الإنسان وبكل إيمان أن الأرواح والأجسام ليست غير أمانة وعارية عند الإنسان. (المصدر نفسه: ١/٢٩٢):

نَعُضُّ على المَوتِ الأَناملَ حَسرَةً ... وَإن كانَ لا يغني غِناءً ولايجدِى
وَهَل ينفَعُ المَكلُومَ عَضُّ بَنانِهِ ... وَلَومَاتَ من غيظٍ على الأَسَدِ الوَردِ
عُوارٍ مِنَ الدُّنيا يهَوِّنُ فقدَهَا ... تَيقُّنُنَا أَنَّ العَوارِى لِلرَدِّ

وهو فى شعره الرثائى «لايتعمد الرثاء ككثير من الشعراء إلى العبرة بالدهر والماضى وطلب العزاء وذكر مناقب المرثى، وإنما يشعرك فى أول قصيدة بمصابه هو، وتلتحم المعانى التحاما، فأنت حقّا تستمع إلى النائحة الثكلى.» (محمد حلو، ١٩٨٦م: ٢/٢٣٢)

إنّ من أهم دواعى الحزن والمأساة عند الرضى هو استضراء الفساد الخلقى، والتفكك الاجتماعى، وانتشار الفتن بلحمة المجتمع «ولذا يعكس ببراعة تامة ما كان عليه المجتمع من الغدر، وعدم الالتزام بالعهود، والانحطاط، والدناءة، وما كانت تنطوى عليه ضمائرهم من أضغان وسخائم.» (عزيز، ١٩٨٥م: ٤٤)

لأَىِّ حَبيبٍ يحسُنُ الرأىُ والوُدُّ ... وأكثرُ هذا الناسِ ليسَ لهُ عهدُ
أَرَى ذَمِّى الأَيامَ مَا لايضُرُّهَا ... فَهَل دَافعٌ عَنِّى نَوائبها الحَمدُ
مَا هَـذِهِ الدُّنيـا لَنَـا بمُطِيعَةٍ ... وَلَيسَ الخَلقُ مِن مُدارَاتِها بُدُّ

(الشريف الرضى، ١٣٠٧ش: ١/٢٥٨)

الجانب الآخر من رثاء الرضى هو إنّه يستخدم فى قصائده الرثائية، الحكمةَ، والوصفَ، والهجاءَ، والفخرَ فى رثائه ويكوّن قصيدة مزيجة من الفنون المختلفة، مثل الشريف الرضى فى هذا المجال مثل الصيدلى يحسن تركيب الدواء، فهو شخصٌ مسؤولٌ يركّب الدواء بالمقادير معينة ومحدّدة يؤخذ بعضها بالقطارة وبعضها بالميزان، وهو يعلم أنّ الدواء لو نقص منه جزء أو زيد عليه جزء لأصبح ضاراً أو غير مفيد.» (زكى مبارك، ١٩٣٨م: ١/٢١٢)

إنّ كتب التاريخ، والسّير، والأدب من عصر الرضى إلى العصر الحاضر متفقةٌ على

أنّه شیعی إمامی، من أسرة شیعیة إمامیة، ولاغبار علی معتقده إطلاقاً، ولکنَّ بعض المؤلفین رماه بالزیدیة والاعتزال لکی یبرّر طلبه للخلافة. (عبدالرزاق محی الدین، ١٩٧٧م: ٧٥) یقول الدکتور زکی مبارک: «مثل الشریف بین أهل التشیع کمثل الجاحظ بین أهل الاعتزال، فالجاحظُ لایدرک مرامیه غیر الخواص، کذلک الشریف لایدرک مرامیه غیر الخواص.» (زکی مبارک، ١٩٣٨م: ٢١٢/١) وله فی بکاء الإمام الحسین(ع) خمس قصائد طوال جمیلة «الأولی رائیة نظمها سنة ٩٨٧/٣٧٧ والثانیة لامیة قالها سنة ٩٩٧/٣٨٧، والثالثة هائیة نظمها سنة ١٠٠٠/٣٩١، و الرابعة دالیة قالها سنة ١٠٠٤/٣٩٥، و الخامسة مقصورة لم یذکر لها تأریخ، و یقال: إنّها آخر ما قاله من الشعر، وإنّها ربّما کانت منحولة.» (أبوعلیوی، ١٩٨٦م: ٤٢١/٢) والتشکیک فی نسبتها یأتی: من أنّها لینة لا تشبه شعره. (عبدالفتاح الحلو، ١٤٠٦ق: ١٧٠/١) إنّ الشریف فی أبیاته فی رثاء جده سید الشهداء (ع) یتخذ موقفاً سیاسیاً ویعرج علی بنی أمیة، مهدداً متوعداً بیوم عظیم، «فالمهدی المنتظر (ع)» موتور، شاهراً سیفه فی أقاصی الأرض. و أسلوب الرضی هنا رمزیة؛ إذ عبر عمن یخالف العلویین الخلافة بالأمویة، سواء کان بویهیا أم عباسیا (الشریف الرضی، ١٣٠٧ش: ٣٧٧/١):

بَنِي أُمَيَةَ مَا الأَسْيَافُ نَائِمَةٌ عَنْ شَاهِرٍ فِي أَقَاصِي الأَرْضِ مَوْتُورِ

المعانی المطروحة فی قصائد الشریف الرضی الرثائیة

١. الشکر: من المعانی الرثائیة المطروحة فی شعر الشریف الرضی إنّه کان یعادی، ویصادق، ویعی حقوق الأصدقاء کاملاً ویعاملهم أحسن معاملة، و یحفظ کرامة الصدیق فی حضوره وغیبته (الشریف الرضی، ١٣٠٧ش: ٥٦١/٢):

أنا مَولَی العِدَی وَإن کنُتُ عَبدَ الأَصادِقِ

کما یلاحظ هذا الإیفاد والاحتفاظ فی حق صدیقه أبی إسحاق الصابی ویبقی الشریف یذکر صدیقه بأحقّ الذکر ولمّا مات الصابی رثّاه أکثر من مرة، مع ماکان بینهما مراتب من الاختلاف فی العقیدة؛ لأنّه لم یکن مسلماً وکان یدین بدین الصابئة (کحالة، ١٣٧٢ش: ١٢٤/١؛ التونکی، ١٣٤٤ق: ٤٦٧/٤) وکان کلما رثّاه نصّ علی قلمه وبلاغته (الشریف الرضی، ١٣٠٧ش: ٢٩٦/١):

ثَكَلَتكَ أرضٌ لمَ تَلِد لَكَ ثانياً   أَنَّى ومِثلُكَ مُعوِزُ الميلادِ
مَن لِلبَلاغَةِ والفَصاحَةِ إن هَمَى   ذاكَ الغَمامُ وعَبَّ ذاكَ الوادِي

وتستمرّ هذه الرابطة ويدلّ على عمق هذه الرابطة بالمشاعر النابضة وحين يمرّ بعد عشر سنوات على قبر صديقه، ولا شك أنّه دارس فتثير فيه عهود الصداقة العواطف الّتي تفيض بداهة، و ما أحلى ماينشدُ (المصدر نفسه: ٥٧١/٢):

لَولا يذمُّ الركبُ عندكَ موقِفي   حَيّيتُ قَبرَكَ يا أبا إسحَاقِ
كيفَ اشتياقُكَ مُذ نَأيتَ إلى أخٍ   قَلِقِ الضميرِ إليكَ بِالأَشواقِ
أَمضي وتَعطِفُنِي إليكَ نَوازِعٌ   بِتَنَفُّسٍ كَتَنَفُّسِ العُشَّاقِ

ولا يفوتنا بأنّ اهتمام الرضى بمدح ابن جنّى ورثائه موصول الأواصر بحياته الأدبية فقد كان ابن جنى، أستاذ الرضى شرح قصيدته الرائعة فى رثاء إبراهيم بن ناصرالدولة الحمدانى، وهذا مطلعها (المصدر نفسه: ٣٧٨/١):

أَلقِى السِّلاحَ رَبيعَةَ بنَ نِزارِ   أَودَى الرَّدَى بِقَريعِكَ المِغوارِ
وتَرَجَّلي عَن كُلِّ أجرَدَ سَابِحٍ   مِيلَ الرِّقَابِ نَواكِسَ الأبصَارِ

إنّ الشريف الرضى قد مدح ابن جنى ورثاه؛ لأنّه شرح إحدى قصائده فى الرثاء وكذلك فعل مع الصاحب بن عباد، فقد بلّغه أنّ شيئاً من شعره وقع إليه فأعجب به وأنفذ إلى بغداد لاستنساخ سائر شعره فلما بلّغه ذلك أخذ منه الطرب كل مأخذ، ومدح الصاحب بن عباد بقصيدة بارعة ولكنّه أخفاها منه خوفاً من طلب العطاء به (الشريف الرضى، ١٣٠٧ش: ٢٢٥/١):

بَينِي وبَينَكَ حُرمَتانِ تَلاقَتَا   نَثرِى الّذى بِكَ يقتَدِى وقَصِيدِى
إن أُهدِ أَشعَارِى إلَيكَ فإنَّهُ   كَالسردِ أَعرِضُهُ على دَاوُدِ

والرضى يقتدى به فى شعره ونثره فبينهما صلات الأدب، فإذا أهدى إليه أشعاره فكأنه يعرض السّرد على داود.

٢.الالتزام بالتشيع: يزخر ديوان الشريف بقصائد الرثاء وإلى جانب رثائه فى الأصدقاء والأحباء، ظهرت قصائده الرثائية تفيض بالعواطف والمشاعر الجياشة، وقدّم قصائد رائعة فى رثاء الإمام الحسين (ع): تلك المراثى القليلة الّتى تجعل الشريف

الرضی تبرز بین معاصریه وشـعراء الشـیعة. وعندما ننظر إلی هـذه القصائد نری فیها طبیعة التفکر الشیعی (المصدر نفسه: ۱/۳۳):

کَربَلا لازِلـتَ کَرباً و بَلا   مَالَقِی عِندَکَ آلُ المُصطَفَی
کَم علی تُربِکَ لَمَا صُرِّعُوا   مِن دَمٍ سَالَ وَمِن دَمعٍ جَرَی

فالشریف الرضی شاعرٌ شـیعی ملتزمٌ مؤمنٌ بمذهب آل البیتِ (ع) ویعمل علی نشر فضائلهم ویتألم لآلامهم، ولکنّ ذلک لا یمنعه من احترام الآخرین وتجلیلهم وینشد عن "الغدیر" (المصدر نفسه: ۱/۳۳۰):

غَدَرَ السُـرُورُ بِنَا ووَفاؤُهُ یومَ الغَدِیر   یومَ أَطَافَ بِهِ الوَصِی وقَد تَلَقَّبَ بِالأَمِیرِ

وفی موضع آخر نجده یمدح الفاطمیین رغم أنه کان یعیشُ فی دولة العباسیین. (المصدر نفسـه: ۱/۲۳۸) ولعله یکون صحیحـاً ما قیل «إنَّ اهتمامه بشـرح خصائص البلاغة القرآنیة والبلاغة النبویة هو دحضٌ للمفتریات الّتی وجّهت إلی التشیع والّتی ادّعت أنّ الشیعة لا یهتمون بالقرآن والحدیث.» (زکی مبارک، ۱۹۳۸م: ۱/۲۱۲) ومن هنا نفهم أنّ الشـریف الرضی کان معلماً عظیماً وکان من الساهرین علی رعایة الوحدة الاسلامیة. یقول الدکتور عبداللطیف عمران: «إنّ الشـریف الرضی موضوعی فی تشـیعه، بعیدٌ عن الفـتن والمیول الذاتیة، إنّه مسـلمٌ فی الدرجة الأولی، یری فی الرسـول(ع) أوّل عظماء المسلمین وأفضلهم ویری فی علیّ (ع) الرجل الثانی وهذه الموضوعیة لم تصرفه عن مدح أو رثـاء بعض خلفاء بنی العباس کمدح الخلیفـة الطائع ورثائه.» (عمران، لاتا: ۲۳۹) إنّ الشـریف الرضی فی سبیل تشیعه یهجو بنی أمیة ویقول: «إنّ الخلافة أصبحت بعیدة عن الشعب منعزلة عن الناس والمجتمع قد استولی علی منابرها الأمویون.» (نورالدین، ۱٤۱۱ق: ۱٤۰) کما نری هذا المعنی فی أشـعاره فی رثاء الإمام الحسـین(ع) (الشریف الرضی، ۱۳۰۷ش: ۱/۲۸۰):

إنَّ الخلافَـةَ أَصبَحَـت مَزوِیـةً   عَن شَـعبِهَا بِبیاضِهَا وسَـوادِهَا
طَمَّسَـت مَنابِرَهَا عُلُـوجُ أُمیةٍ   تَـترُوا ذِئابهـمُ علـی أَعوَادِهَا

۳.تعـداد خصال الفقید وصفاتـه: رثّی الرضی عمر بن عبـد العزیز من ملوک بنی أمیة؛ لأنّه تفرّد بالصلاح، والعدل، وجمیل السیرة من أهل بیته، **کما أثنی علی رفقه بأهل**

البيت(ع) وأشار إلى منعه لتلك العادة الّتی درجت فی عهد الأمويين، وهی سبّ الإمام علی بن أبی طالب(ع) علی المنابر، بقوله (المصدر نفسه: ١٦٩/١):

يا ابنَ عَبدِالعَزيز لَو بَكَتِ العَيـ ـنُ فَـتَى مِن أُمَيـةٍ لَبَكيتُک
أَنتَ نَزَهتَنا عَن السَبِّ والقَذ فِ، فَلَو أَمكَنَ الجَزاءُ جَزيتُک

رثی الرضی أبا علی الحسن بن أحمد الفارسی النحوی وأشاد فيها بقوة الفارسی فی مقارعة الخصوم. وفی مرثيته لشرف الدولة البويهی المتوفی سنة ٣٧٩ق ذكر الشريف فی رثائه مجده عليه وعلی أبيه (المصدر نفسه: ٨٤١/٢):

أَعَادَ عِـزَّ أَبِی غَضّـاً وخَوَّلَهُ مَا شَاءَ مِن بَذلِ إِعزَازٍ وإِكرَامِ

وفی رثائـه لصديقه أبی منصور المرزبان الكاتب الشـيرازی توقف الرضی عند أيام الصداقة وحنَّ إلی المجالس الأدبية الرائعة (المصدر نفسه: ١٢٤/١):

كَـم مَجلِـسٍ صَبَّحَتهُ أَلسُنُنا تَفُـضُّ فِيـهِ لَطائِـمَ الأَدَبِ

وبموته غاض غدير الكلام، وهوی علم المجد وكان قرينه ونسيبه (المصدر نفسه: ١٢٤/١):

كُنتَ قَرينی ولَسـتَ مِن لِدَتی كُنتَ نَسيبی ولَستَ مِن نَسَبی

وفی مراثيه الثلاثة لصديقه الكبير أبی إسحاق الصابی، شبّهه بالمرثية الأولی بالطود الشامخ، وبالضياء المنير (المصدر نفسه: ٢٩٤/١):

أَعَلِمتَ مَن حَمَلُوا علی الأَعوَادِ أَرَأَيتَ كيفَ خَبَا ضِياءُ النَّادِی

وفی مرثيته لأمّه عدّد الرضی لنا صفاتها ومناقبها فهی: عفيفة زاهدة مؤمنة، اشترت رغد الجنان بعيشة خشناء، فهی أمّ بارّة، فضلها خالد ومعروفها لا يقدّر (المصدر نفسه: ١٩/١):

لَـو كَانَ مِثلُـک كُلُّ أُمٍ بَـرَّةٍ غَـنِيَ البَنونُ بِهَا عَـنِ الآبَاءِ
كَيفَ السّـلوُّ وكُلُّ مَوقعِ لَحظَةٍ أَثَـرٌ لِفَضلِک خَالِـدٌ بِإِزَائِی

إنّها نجيبة ولدت النجبـاء، وآثار أيديها البيضاء تظهر فی الضيق والأزمات ثم مدح آباءها وافتخر بهم. وفی مراثيه لوالده عدّد الرضی مناقبه، فقد مضی الموسوی نقی الثوب والعود، فقد أغمد المهنّد فی الثری بعد أن ملأت فضائله البلاد (المصدر نفسه: ٧٣٩/٢):

حَمَـلَ العَظَائمَ والمَغَـارمَ ناهِضاً ومَضَی علی وَضَحِ الطَرِيقِ الأَقوَمِ

ثم مدح فضله وأعماله المجيدة وافتخر به فكان يرتجی فی الملمّات لرأب الصّدع، فهو الطاهـر بن الطاهر يصل إلی جـذم النبوّة، كما افتخر بآبائه ومكانتهم، وبلغ الفخر مداه

بقوله (المصدر نفسه: ٧٤١/٢):

لا تَحسَبنَّ جَدَثاً طَوَاهُ ضَرِيحُهُ   قَبراً، فَذَاکَ مَغارُ بَعضِ الأَنجُمِ

٤. التعزية والمواساة: «لجأ الرضی فی معظم مراثيه إلی تعزية ذوی الفقيد، وأقاربه، وأصدقائه، ومواساتهم، متسائلاً عن مصير القرون والعظماء. ففی تعزيته للخليفة الطائع عن ابنه أبی الفتح، دعاه إلی الصبر والسلوی؛ لأنَّ الابن يمکن أن نجیء بمثله، بينما الخسارة الحقيقية هی خسارة الآباء.» (أبوعليوی، ١٩٨٦م: ٤٤٧/٢) ويعتقد الشريف الرضی بأنّ العزاء الحسن يکون بحسن استخدام العقل (الشريف الرضی، ١٣٠٧ش: ٦٦٣/٢):

إذا لم يکُن عَقلُ الفَتَی عَونَ صَبرِهِ   فَلَيسَ إلی حُسنِ العَزاءِ سَبِيلُ

لعلَّ الشريف الرضی بهذا البيت يشير إلی تأثره بلامية السموأل بن عادياء المشهورة "إنّ الکرام قليلُ" وهو شاعرٌ يهودی عاش فی العصر الجاهلی. و فی مرثيته للصاحب بن عباد، تساءل الرضی فيها کيف طوی الموت الأمم الغابرة، والملوک، والسّادة من نِزار، ويمن، وبنی المنذر، والفرس. کذلک فی مرثيته لأستاذه ابن جنّی، فقد شکا من الفناء، ومضی مکثراً من تسائله «أينَ؟» مثل قوله (المصدر نفسه: ٥٦٣/٢):

فَأَينَ المُلُوکُ الأَقدَمُونَ تَسانَدُوا   إلی جِذمِ أحسَابِ کِرامِ المَعَارِقِ

هکذا ساقَ الرضیُّ الحکمةَ والموعظة وأورد الحججَ المنطقية ليدخل العزاء والسلوان إلی قلوب المفجوعين بموت أحبتهم وأعزّتهم.

٥. فداء الرّاحل وتحدّی الموت: کثيراً ما يتمنی الشريف الرضی دفع الموت فی مرثياته وفداء الرّاحل أو الرّاحلة بنفسه، أو بفتيانه المدجّجين والمجرّبين فی الحروب وساحات الوغی، فکأنّه يتصدی الموت بقسوته. و نری هذا المعنی فی رثاء صديقه أبی إسحاق الصابی ويکرر نفسه فی رثاء أمه، فتمنی لو کانت تفدی، إذن لفداها بالفتيان المدرّبين علی القتال، کما تمنّی أن يفديها بنفسه. وفی مرثيته لصديقه عبدالعزيز بن يوسف الحکّار افتتحها بقوله (المصدر نفسه: ٤٧٩/١):

لَوکَانَ يرتَدِعُ القَضَاءُ بِمُردِعٍ   أو ينثَنِي بِمُدَجَّجٍ ومُقَنَّعِ

فقد جاءَ بالمعنی الّذی استغلّه کثيراً من قبل، وهو تمنّية أن يفدی الرّاحل، إذن لدافع عنه بالفرسان المدجّجين بالسِّلاح.

٦. الموت وحتميته فى شعر الشريف الرثائى: كفاكم قول الشريف بأنّ الموت لامحالة قادمٌ، وكلّنا سنموت؛ وليس هناک تفضّل مُثرٍعلى فقيرٍ، ولكلّ واحد منّا عند الموت كفنٌ واحدٌ، وبذلک لايظلم الموت أحداً:

ألا يا مَوتُ لم أرَ مِنکَ بُدّاً أَتيتَ، وَمَا تَحِيفُ ومَا تُحابى

«ترتبطُ أفكار الرضى عن الزمن مأســاويته ارتباطاً قوياً بأفكاره عن الموت، بل إنّ الشاعر المرهف الحساس والمبدع يرى فى الموت السبب الأوّل لاغترابه الروحى يتحدث عن الموت.» (عزيز، ١٩٨٥م: ٣٥) الموت حتمى على كلّ نفس، فهو يغزو بجيشه كلّ يوم، ولا يرضى بالفداء، أو بالأسرى والسَّبايا (الشريف الرضى، ١٣٠٧ش: ٩٧٣/٢):

مُغيرٌ لايفادَى بِالأَسَارَى وسَابٍ لا يُمُنُّ على السَّبايا

كثيراً ما يدعو الرضى إلى النّفور من الدنيا وتركها، وعدم التّعلق بأثوابها وزخرفها، فهو يراها امرأةً كثيرةَ الأزواج (المصدر نفسه: ١٨٦/١):

إنِّى إذا حَلَـب البَخيـلُ لُبَانَهَـا أُمسِيتُ أَحلِبُهَـا دَمَ الأَودَاجِ
خَطَبَتنِى الدُّنيا فَقُلتُ لَهَا ارجِعِى إنِّى أَرَاکِ كَثِـيرةَ الأَزوَاجِ

كما يبدأ مراثيه بخواطر فلسفية وحكمية حول حتمية الموت وقسوته، والشكوى من صروف الدّهر، وعدم جدوى البكاء والعويل كما فى مرثيته لعمر بن إسحاق بن المقتدر المتوفى سنة ٣٧٧ق (المصدر نفسه: ٦٦١/٢):

أَيرجِـعُ مَيتـاً رَنَّـةٌ وعَوِيلُ ويشفِى بِأَسرَابِ الدُّمُوعِ غَلِيلُ

حيث تحدّث بإطناب عن مصير الإنسان فالعمر قصير ولن ينال الفتى فى العيش فوق عمره كما أنّ الفناء غاية الناس جميعاً. إنّ الشـريف الرضى نثر شـيئاً من فلسفته حول الموت وحتميته، وبطشه، وقسوته فى رثائه لأبى طاهر إبراهيم بن ناصرالدولة الحمدانى المتوفى سنة ٣٨٢ق كقوله (المصدر نفسه: ٢٨٣/١):

تَفُوزُ بِنَا المَنُونُ وتَسـتَبِدُّ ويأخُذُهَا الزَمَانُ ولايردُّ

هكذا يبدو لنا الشريف الرضى فى مراثيه حكيماً واعظاً أمام مأساة الموت.

٧. الدعاء بالاستسـقاء لقبر المرثى: من سـنن العرب المألوفـة دعاؤهم لقبر الميت بالاستسـقاء بعد أن يدفـن فى القبر، منها قـول متمم بن النُوَيرة فى رثـاء أخيه مالک (البستانى، ١٩٨٦م: ٦٥/٢):

سَقَی اللهُ أرضاً حَلَّها قَبرُ مَالِکِ   رِهَامَ الغَوادِی المُزجیات،فأمرَعَا

یقول: سقی الله تربة مالک بدیم السّحب الغوادی فتخصب تربته. فی هذا المجال تأثر الرضی بتقالید القصیدة الجاهلیة ودعا بسقیا لقبر المیت علی طریقة الجاهلیین فی مراثیهم فکان تقلیدیاً فی هذه الناحیة وسار علی منوالهم، کمایقول فی قصیدة یعزی أخاه عن ابنة له توفیت، منها (الشریف الرضی، ۱۳۰۷ش: ۱۲۷/۱):

أَرَابَ مِن یومکَ مَا أرَابا   لازلتُ أستَسقِی لَکَ السَّحَابَا
کُلّ أغَرٍّ یدِقُ الذِّهَابَا   مُجَرِّراً علی الرُّبَی أهدَابَا

یوم وفاتک ألقی ریباً عظیماً فی قلوبنا وأنا لا أزالُ أدعو وأتمنی من السُّحُب المطرة أن تَسقِی ترابک، ثم شبّه الشریف الرضی هذه السُّحُب الممتلئة بالماء، بالنساء الحبلیات اللاتی یجررن أهدَاب ملابسهن علی الأرض لشدة امتلائها بماء المطر.

۸. الشکوی من الزمان: «إنّ الشریف الرضی یری الدّنیا بعین الرجل المثقف، المثقف الشریف، لا المثقف الصعلوک.» (زکی مبارک، ۱۹۳۸م: ۴۹/۱) ولذلک نراه یبین أنّ الدّهر والزمان لیسا ملامین علی موت الإنسان، بل مکلفّان من جانب ربّهما القدیر والجلیل لأداء واجبهما وهو الموت (المصدر نفسه: ۱۲۵/۱):

لا لَومَ لِلدَّهرِ ولاعِتَابَا   تَغَابَ إنَّ الجَلدَ مَن تَغابی
صَبراً علی الضَّراءِ واحتِسَابا   أصبَرُنا أعظَمُنا ثَوابا

ویتحدثُ عن الصبر والتغافل عبر هذه الفاجعة ویرینا انصباب الدموع وغلیان الغم فی القلوب لأجل الفقید والمیت؛ وحال کون الدّهر یقوم بعمله ولا یرجع المرثّی بالبکاء والعویل. کما یقول فی موضع آخر فی القصیدة (المصدر نفسه: ۱۲۷/۱):

وإن لَبِستَ للبِلَی جِلبَابَا   أری البکاءَ سَفَهاً وعَابا
لاتَجعَلَنهُ دَیدَناً ودَابَا   وافَقَ مِنّا أجَلٌ کِتابَا

«لم یقتصر الرضی فی بثّ شکواه وذم زمانه علی القصائد المستقلّة، بل ظهرت الشکوی فی قصائد ذات أغراض متنوعة، فکثیراً ما یذُمُّ زمانه ویتحدّثُ عن قلّة الحظّ وعن خیبة الآمال ویغتنم فرصة مدح سلطانٍ أو خلیفة أو رثاء میتٍ من أسرته لیشیر إلی أنّه لم یعط ما هو أهلٌ له وأنَّ الأیام قد ظلمته وأحداث الدّهر وقفت فی وجه طموحاته.» (عمران، لاتا: ۲۰۷)

إنّ من عادات الدّهر فی مخيلة الرضی الغارةُ والشَنُّ حين يترصد الإنسان لِيغيرَ عليه ويجذبه فی فرصة ملائمة ومناسبة من حيث لا يفهم، مشيراً إلی هذا المضمون فی شعره (الشريف الرضی، ١٣٠٧ش: ١/١٢٨):

وَقَد شَنَّ فِيهَا حَادِثُ المَوتِ غَارَةً ثَنَتنا ولَمْ تُطلِع إلَينا كَتائِبا

يتحدثُ الشريف الرضی فی كل موضعٍ من أشعاره عن صفة ملائمة للدّهر علی حسب مقتضی الحال والمقام، كما يتصف الدّهر بصفات مختلفة تارةً كـ"الدَّهر الغَلَّاب" (المصدر نفسه: ١/١٢٥):

أَمضَی الزَّمانُ حُكمَهُ غَلَّابَا أَصَابَنا وطَالَ مَا أَصابَا

يشبّه الشريف الرضی فی هذا المجال الدّهر الغلاب بالحاكم الّذی يجری ويمضی حكم الموت فينا ويصيبنا بالفاجعة وما يكون أطول هذه الفاجعة بالنسبة إلينا. وتارةً يسمّيه "الدَّهر الغَالِب" ويقول عندما يفاجئنا ويهجم علينا الموت لايدفعه البوّابون والحُجاب (المصدر نفسه: ١/١١١):

كَذَا يهجُمُ القَدَرُ الغَالِبُ وَلَايمنَعُ البَابُ والحَاجِبُ

وفی موضع آخر يصفه بـ"الدّهر الخَؤُون" من خلال ديوانه (المصدر نفسه: ١/١١٨):

لُزِنَا مِن الدَّهرِ الخَؤُونِ بِمصدَمٍ يحَطِّمُ أَشلاءَ القَرِينِ المُجَاذِبِ

إنَّ هذه الصفات كلّها تظهر سمة من سمات الدّهر لشكواه وانزجاره منه، ليشكوا ممّا فی باطنه من أحداث الزّمان وموج الهموم. إنَّ الدّهر عند الرضی من المعنويات المجردّة، والرضی يجسّمه إنساناً فی عالم الواقع ويصفه بصفة الخؤون. لقد جاء الرضی بهذا الوصف ليؤكد علی تصويره فی ذهن المتلقی، ثمّ يصوّر له قدرة الكفاح علی رقيبه، ولايبقی قريناً إلا يحطّم أعضاءه وجوارحه فی هذا الكفاح.

النتيجة

- لقد اتّضح أنّ الشريف الرضی كان شاعراً مجيداً مكثراً بارعاً فقيهاً مبدعاً تميز شعره بجودة الألفاظ، وحسن الصياغة والديباجة، والخُلُوّ من عيوب التعبير أو ساقطات اللغة، متفوقاً بذلک علی معاصريه أمثال المتنبی وغيره. وقد أجاد فی كل قصائده خاصةً رثائياته فی الإمام الحسين بن علی(ع)؛ وقد حذا حذوه فيها كثير من الشعراء لاسيّما

شعراء الشيعة الذين يتفجعون على مقتل الإمام الحسين(ع)، حيث كانوا يحفظون أشعاره وينشدونها.

- إنّ مراثيه تنقسم بشكل عام إلى قسمين: رثاء أسرته وأهل بيته، ورثاء الأصدقاء، والملوك، والأعيان. وهو فى رثائه لأسرته وأهل بيته، يبتدأ برثاء أبيه، وأمه، وأهل البيت(ع) ثم يتطرق إلى الفخر بهم؛ أمّا فى قصائده الرثائية للأصدقاء، والملوك، والأعيان أوّلاً يرثيهم ثم يقوم بوصفهم.

- عندما ننظر إلى أشعار الشريف الرضى من الناحية الفخرية والرثائية نراها تفوح منها الرائحة السياسة غالباً، وأنّ أشعاره لم تكن للتكسب بل وسيلة إلى أغراضه السياسية لاسيما فى مرثياته عندما كان يعبّر عمن يخالف العلويين بالأموية ويتخذ موقفاً سياسياً إزاء هذه القضية ويغير على بنى أمية بأسلوبٍ رمزى، ويدعوهم غاصبى الخلافة.

- إنّ الرضى هو شاعر الرثاء الذى وجد فى الرثاء طريقاً أفضل للوصول إلى هدفه، وقد أعانته على ذلك عبقريته الفذّة، وما أصابه من الآلام والمصائب بسبب فقدان أعزائه وأصدقائه، ورثاؤه يحتوى على فنون أخرى من الفخر، والوصف، وغيره بحيث يمكن القول إنه بقصائده الرثائية ينظم أشعاراً كاملة.

- إنّ رثاء الرضى ليس على نسق واحد، فهو يتفاوت بتفاوت الذين يرثيهم قرباً أو بعداً من نفسه، كما أنّ أساليبه فى الرثاء كانت كذلك. لعلّ أكبر عنصر متغير فى مراثيه هو ملاءمة المرثية لمقتضى الحال أى إنّه يراعى ما يلائم شخصية المرثى من أوصاف وحدود، سواء كان الراحل فارساً أو كاتباً أو شيخاً نحوياً، رجلاً كان أو امرأةً، حضرياً أو بدوياً.

- لم يكن الرضى يلتمس الشهرة من رثاء الرجال المرموقين البارزين، بل كان يرثى حتى المغمورين من أصدقائه ممّن لم يشغلوا مناصب هامة. وتتجلّى الشجاعة فى رثائه لأشخاص غضبت عليهم السياسة وانقلب الناس ضدهم، بينما بقى الرضى على وفائه وإخلاصه لهم كرثائه للطائع لله الخليفة المخلوع، ولأبى بكر بن شاهويه زعيم القرامطة فى بغداد. ولهذا الحزن الذى شغل الرضى فى حياته، وللرّقة الحزينة التى تتغلغل وتنساب فى قصائده سمّاه الأدباء "نائحة الثكلى".

المصادر والمراجع

ابن أبي الحديد. (١٩٦٥م). شـرح نهج البلاغة. تحقيق محمد أبوالفضل إبراهيم. الجزء الأوّل. ط٣. بيروت: دار إحياء التراث العربي.

ابن الأثير. (١٩٦٦م). الكامل في التاريخ. الجزء الخامس. بيروت: دار صادر للطباعة والنشر.

ابن الجوزي. (١٩٣٩م). المنتظم. الجزء السابع. ط١. حيدرآباد: مطبعة دائرة المعارف العثمانية.

ابن خلكان. (لاتا). وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان. تحقيق: الدكتور إحسان عباس. الجزء الرابع. بيروت: دار صادر.

ابن سينا، ابوعلي حسين بن عبدالله. (١٩٦٩م). المجموع أو الحكمة العروضية. تحقيق: محمد سليم سالم. لامک: لانا.

ابن عنبه، أحمد بن علي بن الحسين الحسني. (لاتا). عمدة الطالب. بيروت: دار مكتبة الحياة.

أبو عليوي، حسن محمود. (١٩٨٦م). الشريف الرضي. لبنان: مؤسسة الوفاء.

الباخرزي، أبو الحسن. (١٩٨٥م). دمية القصر. الجزء الأوّل. الكويت: دار العروبة للنشر والتوزيع.

البستاني، فؤاد أفرام. (١٩٨٦م). المجاني الحديثة. الجزء الأول. ط٣. بيروت: دار المشرق.

التونكي، الشيخ محمود حسن. (١٣٤٤ق). معجم المصنفين. الجزء الرابع. لامک: لانا.

الثعالبي. (١٩٨٣م). يتيمة الدّهر في محاسن أهل العصر. تحقيق: الدكتور مفيد محمد قميحة. الجزء الأوّل. ط١. بيروت: دار الكتب العلمية.

الحوفي، أحمد محمّد. (١٩٧٩م). أدب السياسة في العصر الأموي. مصر: دار نهضة لطبع ونشر.

الديلمي، مهيار. (لاتا). ديوان. المجلد الأوّل. ط١. لامک: لانا.

الرافعي، مصطفى صادق. (١٩٧٤م). تاريخ آداب العرب. الجزء الثالث. بيروت: دار الكتاب العربي.

الزبيدي. (١٤٢٢ق). تاج العروس من جواهر القاموس. تحقيق: عبد الكريم الغرباوي. الكويت: مؤسسة الكويت للتقدّم العلمية.

الزوزني، الحسن بن أحمد. (٢٠٠٦م). شرح المعلقات السبع. تحقيق: محمّد الفاضلي. ط١. طهران: مؤسسة الصادق للطباعة والنشر.

الزيات، أحمد حسن. (لاتا). تاريخ الأدب العربي. بيروت: دارالمعرفة.

الشريف الرضي، أبوالحسن محمد بن الحسين بن موسى. (١٣٠٧ق). ديوان. مع دراسة وضيافة بقلم الشيخ عبدالحسين الحلي. بيروت: المطبعة الأدبية.

الشريف الرضي، أبوالحسن محمد بن الحسين بن موسى. (١٩٧٦م). ديوان. صنعة أبي حكيم الخبري. تحقيق: عبدالفتاح الحلو. الجزء الأوّل. ط١. باريس: دار الطليعة.

الشريف المرتضى، أبوالقاسم علي بن حسين بن موسى (١٩٩٧م). ديوان. شرحه محمد التونجي. الجزء الثاني. بيروت: دار الجيل.

الصفـدی، صلاح الدين خليل بن أيبک. (۱۹۹۱م). الـوافی بالوفيات. المجلد الثانی. بيروت: دار الكتب العلمية.

ضيف، شوقی. (۲۰۰۷م). تاريخ الأدب العربی. عصر الدول والإمارات. الجزء الخامس. القاهرة: دار المعارف.

عزيز، جاسم. (١٤٠٦ق). الاغتراب فی حياة وشعر الشريف الرضی. بيروت: دار الأندلس.

عمران، عبداللطيف. (لاتا). شعر الشريف الرضی ومنطلقاته الفكرية. دمشق: دار الينابيع.

الفاخوری، حنا. (۱۳۷۸ق). تاريخ الأدب العربی. ترجمة: عبد المحمد آيتی. ط٤. طهران: طوس.

فروخ، عمر، (۱۹۷۹م). تاريخ الأدب العربی. الجزء الثالث. ط٧. بيروت: دار العلم للملايين.

كحالة، عمررضا. (۱۳۷٦ق). معجم المؤلفين. الجزء الأوّل. لامک: لانا.

مبارک، زكی. (۱۹۳۸م). عبقرية الشريف الرضی. بيروت: المكتبة العصرية للطباعة والنشر.

متز، آدم. (لاتا). الحضارة الاسـلامية فی القرن الرابع الهجری. ترجمة: محمد عبد الهادی أبوريدة. الجزء الأوّل. ط٣. لامک: لانا.

المتنبی، أبوطيب. (۲۰۰۹م). ديوان. راجعه وفهرسـه: د. يوسـف الشيخ محمد بقاعی. بيروت: دار الكتاب العرب.

محمد حلو، عبد الفتاح. (۱۹۸٦م). الشريف الرضی حياته ودراسة شعره. القسم الثانی. لامک: لانا.

محی الدين، عبدالرزاق. (۱۹۷۷م). أدب المرتضی من سيرته وآثاره. ط١. بغداد: مطبعة المعارف.

نورالدين، حسن جعفر. (١٤١١ق). الشريف الرضی حياته وشعره. ط١. بيروت: دار الكتب العلمية.

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الثالثة – العدد العاشر – صيف ١٣٩٢ش/ حزيران ٢٠١٣م
صص ١٣٢ ـ ١١٣

الفصول والغايات، الرموز والدلالات

علی گنجیان خناری*
زهره قربانی**

الملخص

"الفصــول والغايات فی تمجيــد الله والمواعظ" من أهم آثار أبی العلاء النثرية والأدبية الــذی لم يصل إلينا منه إلا القليل. يدرس هذا المقال الأرجاع والغايات والتفاســير الواردة فی هذا الكتاب من ناحية الشــكل مبيّنا المعنی المراد من هذه العناوين بإيراد بعــض المضامين وتحليلها وبيان معيار أبی العلاء فی التفاســير والغايات غير المعنونة بالرجع.

إن الأرجاع والغايات والتفاســير الموجودة فی الكتاب تبلغ حجما كبيرا غير أن كل رجع يتضمن موضوعا جديدا مما يدلّ علی سعة أفكار المعری وعمقها ثم إن المشابهة الشكلية بين هذا الكتاب والقرآن علی زعم البعض جعلت الحسّاد يوغرون الصدور ضــده فطعنوا فی كتابه بمعارضة القرآن. وعلی الرغم مــن أنّ المعرّی بذكائه وعرفانه بعلوم العرب وأدبه من الطبيعی أن يخلق أثرا بهذه الميزة إلا أن كيفية تحليل المضامين والاســتفادة من شــتی العلوم من الصرف والنحو والعروض والفقــه و... لبيان تلك المضامين أســلوب لم يسبقه إليه أحد. وكأنّ هذا الكتاب شاهد لما قاله المعری فی بيته المعروف: وإنّی وإن كنت الأخيرَ زمانُه / لآتٍ بما لم تستطعه الأوائلُ.

الكلمات الدليلية: الفصول والغايات، الأرجاع، الرموز، المضامين.

---

*. أستاذ مشارک بجامعة العلامة الطباطبائی، طهران، إيران.
**. طالبة الدكتوراه بجامعة العلامة الطباطبائی، طهران، إيران. Pajuhesh1392@yahoo.com
تاريخ الوصول: ١٣٩٢/٢/١ش تاريخ القبول: ١٣٩٢/٤/٢٨

المقدمة

أبوالعلاء المعرّى هو نابغة الأدب العربى الذى طالع الآداب العربية. فبنظرته النافذة وتفكره العميق ترك عددا كبيرا من الآثار الشعرية والنثرية منها "الفصول والغايات" وهو كتاب أدبى من أهم كتب المعرى النثرية. والذى التزم فيه أبوالعلاء ما لا يلزم. فتأليف الكتاب على حروف المعجم من غير ضرورة شىء فرضه على نفسه. يزخر الكتاب بشتى العلوم التى عرفها المعرّى فوصفها أبلغ توصيف. إنّ ما لا ريب فيه أنّه ترك بصمات واضحة على كثير من الكتّاب العرب إن لم نقل على جميعهم. وعليه المعوّل وإليه ميل جماعة النقّاد والباحثين.

وتكفى هذه الأهمية لنا أن ندرسه للوصول إلى بعض ما قصده المعرّى. وذلك يرجع إلى أنّ نصّ المعرى لاسيّما فى كتابه هذا، بحاجة إلى تكرار القراءات. وتعود أهمية هذا المقال إلا أنّه جديد لم تتطرق إليه المقالات والكتب التى عالجت المعرّى وآثاره.

فدرسته المقالات لكنّه يفتقر إلى دراسة إحصائية فى الشكل والمضمون. أمّا الأسئلة التى دفعت إلى اختيار الموضوع فهى:

- كيف يشرح المعرّى المفردات وما هو معياره فى ذلك؟
- ما هى المضامين الواردة فى "الفصول والغايات"؟
- كيف يحلّل المعرّى المضامين التى أوردها فى كلّ رجع؟
- كيف هو كتاب "الفصول والغايات" شكلا؟

والفرضيات هى:

- يبدو أنّه قام بشرح المفردات التى يصعب فهما على طلّابه مستعينا بالأمثال الشعرية والقرآنية.
- يتّضح من عنوان الكتاب أنّه عبارات توحى بتسبيح الله وتمجيده.
- يستعين بجميع العلوم والأمثال البسيطة فى إيراد كل موضوع.
- تملا الكتابَ الأرجاع وفى نهاية كلّ رجع غاية ثمّ يليها التفاسير.

فهذا المقال يقوم أوّلا بتعريف بالكتاب ثمّ يوضّح العناوين التى وردت فيه مبيّنا معايير أبى العلاء فى الغايات غير المعنونة بالرجع والتفاسير وفى الأخير يأتى بنماذج

من المضامين الواردة فى الكتاب موضحا كيفية معالجتها.

نبذة من كلام القدماء

قبـل الدخول فى صلب البحث لابد من إيـراد نبذة من كلام المتقدمين عن "الفصول والغايات". ينقسـم المحققون والعلماء الذين تعرّفوا على الكتاب، إلى ثلاثة أقسام: منهم من قامـوا بتوصيف الكتاب من غير أن يحكموا عليه. نحـو ياقوت الحمويالذى يقول: «المراد بـ"الغايات" القوافى، لأن القافية غاية البيت، أى منتهاه، وهو كتاب موضوع على حـروف المعجم، ما خلا الألف، لأن فواصله مبنية على أن يكون ما قبل الحرف المعتمد فيهـا ألفـاً، ومن المحال أن يجمع بين ألفـين، ولكن تجئ الهمزة وقبلهـا ألف، مثل العطاء والكسـاء، وكذلك الشراب والسـراب فى الباء، ثم على هذا الترتيب، ولم يعتمد فيه أن تكون الحروف التى يبنى عليها مسـتوية الإعراب، بل تجـئ مختلفة وفى الكتاب قواف تجئ على نسق واحد، وليست المطلقة بالغايات، ومجيئها على حرف واحد، مثل أن يقال: عمامها، وغلامها، وغمامها، وأمرا، وتمرا، وما أشـبه، وفيـه فنون كثيرة من هذا النوع. وقيل إنه بدأ بهذا الكتاب قبل رحلته إلى بغداد، وأتمه بعد عوده إلى معرة النعمان، وهو سـبعة أجزاء، وفى نسخة، مقداره مائة كراسـة.» (ياقوت الحموى، ١٩٩٣م: ١٥٦) فهو يصف الكتاب من غير تعليق عليه برأيه. ومنهم من أدلوا بآرائهم عن الكتاب وأساؤوا الظـنّ بالمعرّى وطعنوا فى كتابـه بالمعارضة للقرآن. نحو الذهـبى، حاجى خليفة وابن الجـوزى. ونكتفى بكلام ابن الجوزى القائل: «وقد رأيت لأبى العلاء المعرّى كتابا سمّاه "الفصول والغايات" فى معارضة السـور والأيـات، على حروف المعجم فى آخر كلماته وهو فى غاية الركاكة والبرودة، فسبحان من أعمى بصره وبصيرته.» (الكيالى، ١٩٤٥م: ١٤) والقسـم الأخير منهم من يذودون عن المعرّى ودافعوا عنه. فمن هؤلاء ابن العديم الذى يقول: «وهو الكتاب الذى افترى عليه بسببه وقيل إنّه عارض به السور والآيات تعدّيا عليه وظلما، وإفكا به أقدموا عليه وإثما. فإنّ الكتاب ليس من باب المعارضة فى شيء. ومقداره مائة كراسة.» (مصدرنفسه: ٩٩) ويقول طه حسين: «كان أبوالعلاء أذكى قلبا وأرجح عقلا وأنفذ بصيرة وأشـدّ تواضعا وأحسـن علما بطاقته من أن يحاول هذه

المعارضة أويقصد إليها. ولكنّه كان كغيره من أدباء المسلمين معجبا بالقرآن مكبرا له مقدرا لروعته الفنية فليس من شكّ في أنّه كان يتمثل أو يستحضر بعض أساليب القرآن حين كان يفكّر في كثير من "الفصول والغايات".» (طه حسين، ١٩٩٤م: ٢٤) فهما لا يتركان الفرصة دون أن يبرّآنه ممّا اتّهم به.

تعريف بالكتاب

يبتدئ كتاب "الفصول والغايات" الذي سقطت بداياته في النسخة الموجودة حاليا بعبارة «سبيل السفر، و الهاجمة على نقيع الجفر.» (المعرى، ١٩٣٨م: ١١) وقد نصب الشارح كلمة الهاجمة و لا يُدرَى السبب في ذلك. وقد يكون مردّ ذلك أنّه قدّر فعلا على سبيل المثال "خذ".

لا يُعلَم ما سقط من هذا الكتاب في بدايته غير أنّ القارئ يستطيع أن يدرك ما سقط من نهاياته إذ إنّ الكتاب مقسّم على فصول تتضمّن غايات وأرجاعا. يتخلّلها عنوان "تفسير"حيث يقوم المعرّي بشرح الكلمات الصعبة على القارئ.

والفصول هذه موزعة على حروف المعجم يتضمن الكتاب سبعة منها من "الألف إلى الخاء" أمّا بقية الأحرف فقد سقطت من الكتاب وبذلك يستطيع القارئ أن يتخيّل حجم الكتاب في صورته الأصلية و النسخة التي تمّ اعتمادها هي من الخزانة التيمورية وقام بتحقيقها محمود حسن الزناتي ونشرت عام ١٩٣٨م. وهي لم تزل النسخة التي يعتمدها الباحثون حيث لم يكتب حتّى الآن شرح على الكتاب. و قد ورد في نهاية الطبعة هذه «تم الجزء الأول من الفصول والغايات في تمجيد الله والمواعظ بصنعة أبي العلاء أحمد بن عبدالله بن سليمان التنوخي وإملائه و الحمد لله رب العالمين وصلواته على سيدنا محمد النبي و على آله الطاهرين.» (المصدر نفسه: ٥٦٤) ممّا يعني أنّ الحروف السبعة كانت تشكّل الجزء الأول من الكتاب فلابد أن تكون هناك أجزاء لا تقلّ عن ثلاثة وقد لعبت أيدي الدهر بها وضاعت ضمن ما ضاع من آثار هذا الأديب الكبير.

يبدأ الفصل الأول كما ذُكرآنفا بهذه العبارة «سبيل السفر و الهاجمة على نقيع الجفر...» وتأتي في نهاية الفقرة المكوّنة من ثلاثة أسطر كلمة "غاية" وهذا ما يذكره المعرّي بعد

ذلک فی نهاية كلّ رجع و كلمة الرجع هذه دلالة على العودة إلى ما بدأ به المعرّى الفصلَ. والرجــوع من موضوع إلى موضوع آخر. وبين كلّ رجع ورجع آخر تأتی كلمة "تفســير" ثمّ يورد المعرّى الكلمات الصعبة التی تكثرأوتقلّ حســب الحاجة. يتضمن الفصل الأول الذی تنتهی غاياته بحرف "ألف" ثلاثين رجعا وأربعا وأربعين غاية وثلاثين تفسيرا. عسى أن يتمكّن الباحثون من استخراج بعض الدقائق من خلالها حيث إنّنا نعتقد جازمين بأنّ المعـرى كان من الــذكاء والدقة بحيث إنّه ضمّن هذه العبارات مفاهيم يمكن ربطها بعضها ببعــض. أمّا الفصل الثانی فهو معنون فی الكتــاب: بعنوان "فصل غاياته باء" يتضمن هذا الفصل سبعا وسبعين رجعا ومائة وسبعا وثلاثين غاية وثمانية وسبعين تفسيرا.

والفصــل الثالــث وهو تحت عنوان "فصــل غاياته تاء" الذی مــا وضعه المعرّى بل من عند الشــارح يتضمن مائة وثلاثة أرجاع ومائة وخمســا وثلاثين غاية ومائة تفسير وتفســيرين. كما أنّ الفصل الرابع المعنون ب"فصل غاياته ثاء" يتضمن واحدا وخمسين رجعا وخمســا وخمسين غاية وخمسين تفسيرا وتفســيرين. والفصل الخامس وهو تحت عنوان "فصل غاياته جيم" يتضمن واحدا وسبعين رجعا وواحدة وسبعين غاية وسبعين تفســيرا وتفسيرين. أما الفصل الســادس فهو تحت عنوان "فصل غاياته حاء" يتضمن واحدا وأربعين رجعا وأربعين غاية وغايتين وأربعين تفســيرا وتفسيرين. كما أن الفصل الســابع وهو الأخير المعنون بـ"فصل غاياته خاء" يتضمن سبعة وعشرين رجعا وثمانی وعشرين غاية وثمانية وعشرين تفسيرا.

جدول بعدد الغايات والأرجاع و التفاسير و... .

الفصول	الأرجاع	الغايات	التفاسير	الغايات غير المعنونة بالأرجاع	الأرجاع غير المعنونة بالغايات	الأرجاع غير المعنونة بالتفاسير
الف	٣٠	٤٤	٣٠	١٦	٢	١
باء	٧٧	١٣٧	٧٨	٦٠	٠	٠
تاء	١٠٣	١٣٥	١٠٢	٣٢	٠	٢
ثاء	٥١	٥٥	٥٢	٤	٠	٠
جيم	٧١	٧١	٧٢	١	١	٠
حاء	٤١	٤٢	٤٢	١	٠	٠
خاء	٢٧	٢٨	٢٨	١	٠	٠
المجموع	٤٠٠	٥١٢	٤٠٤	١١٥	٣	٣

وممّا سبق يتضح للباحث أنّ المعرّى كان صاحب ذهن وقّاد عماده النظام والدقة حيث إنّه كان يرتب ما يقوله ضمن مجموعات وهذه المجموعات هى عادة لدى المعرّى مؤسسة على أساس حروف المعجم كما فعل ذلک فی ديوانه «لزوم ما لا يلزم» فإنّه بالإضافة إلى اعتماده صنعة «لزوم ما لا يلزم» فی أحد عشر ألف بيت أدرج الأبيات كلّها ضمن مجموعات تنظمها الحروف. وفی كتاب «الفصول والغايات» نلاحظ اتباع هذا الأسلوب لدى المعرّى الذى ينمّ كما سبق ذكره عن اهتمامه بالنظام الذى ينتظم أثره.

الغايات غير المعنونة بالأرجاع

من تصفح كتاب "الفصول و الغايات" وجد أنّ بعض الغايات غيرمعنون بعنوان "الرجع" ويبدو أنّ مرد ذلک إلى:

۱- أنّ الغاية الثانية قد تكون نتيجة الغاية الأولى. على سبيل المثال: «رجع: العمل وإن قلّ يستكثر إذا اتصل ودام لو نطقت كلّ يوم لفظة سوء لاسودّت صحيفتک فی رأس العام...غاية.» (المصدر نفسه: ۱۶) ويليها «كم حی بلغ الدرک وحد ربّه أو أشرک... غاية» غير معنونة بالرجع وهذا أنّ هذا الرجع كما تقدم يشير إلى استكثار أعمال الإنسان باتصالها. ثم فی الغاية الثانية أشير إلى أن غاية كل إنسان هو الموت كأنه يريد أن يقول إنّ كل إنسان بعمله السيئ أو الحسن يبلغ الملحد آخر المنزل.

۲- قد تواصل الغاية الثانية ما وصل إليه أبوالعلاء فی الغاية السابقة. نحو: «رجع:.. حتى إذا الأيام تصرمت وحقب مدته تجرّمت وجاء الوقت وقع من أهله المقت؛ فحذار إذا نازعت صاحبک من الإرباء غاية.» (المصدر نفسه: ۱۷) وتأتی بعدها «الموت أعظم الحدث والجدث لا يأنس بالجدث...غاية» (المصدر نفسه: ۱۷) وهی غير معنونة بالرجع. فبيت القصيد فی خاتمة هذا الرجع هو الموت ثم الغاية الثانية هی التی تديم البحث وتبدأ بالحديث عن الموت والتعريف به.

۳- قد تشرح الغاية الثانية ما تركه المعرى فی الغاية الأولى على سبيل المثال: «رجع: وإنّی عن الورد لغنیّ...وللخيل اليعضيد والسعدان للإبل و الحُلّب لذوات النزيب غاية» (المصدر نفسه: ۲۸) ويليها «الحمد لله الذى جعلنی أرد بغير ترويع وأطعم إذا

شـئت من المريع وربّ مطرود جُلّئ فى البارد قدما وهمّ أن يدنى إليه فما راعته الروائع فصرفه عن سـويد...غاية» ففى الغاية الأولى يقول المعـرّى إنه فى الغناء عن الورد. ثم يشير إلى احتياج الإبل والخيل والظليم إلى النبات ويختم هذه الغاية دون أىّ شرح عن الجملة الافتتاحية فالغاية الثانية هى التى تأتى وتسـاعد المخاطب وترفعه عن الشـك والإبهام وتقوم بالشرح.

٤- قد يكون بين الغايتين ارتباط تسلسـلى. «رجع: الجسد بعد فراق الله كما قصّ مـن يدك وقصّر من فودك... و ليت أنفاسـى أعطين تمثلا فتمثّـل كلّ نفس رجلا قائما يدعو الله تبتلا..غاية» وبعدها «استغفر من لا يعزب عليه الغفران لو كانت الذنوب سودا صارت بشرتى كحلك الغراب...غاية» (المصدر نفسه: ٣٣) ففى الغاية الأولى يتكلم عن الموت و فراق الروح من الجسد وفى الأخير يتمنّى أن تتمثل أنفاسه إنسانا يدعو الله. ثم فى الغاية الثانية يعتبر الموت و يستغفر الله لذنوبه الكثيرة لسوادها.

٥- قد تكـون الغايتان الأولى والثانية تمهيداً ومقدمة لما يريد فى الغاية الثالثة. نحو: «رجع: أسـننت وكأنّى مقتبل، أبهج و أتربل كأنـنى لا أحتبل...غدت المنية بنبل كالوبل وسهام ألطف من الأوهام تخفى المسألة عمّن استتر أشد الإخفاء غاية» ويليها «شهد بك البرق والرعد والنبات الثعد والثرى الجعد وجرى... وجرى بقدرتك النحس والسعد... غاية.» وبعدهما تأتى «أستغفرك إلى أن يصحّ أنّ العود أروى بلغامه الذود واستعينك... غاية» (المصدر نفسـه: ٤٧) فقد يصف نفسه فى الغاية الأولى فيقول انه كبرولم يظهر منه أثركبر وفرح ولم يقع فى صيد امرأة و... وفى الأخير يشير بأن الموت بسهامه يحيطه. وفى الثانية يصف الله ويخاطبه قائلاً إنّ كل الشىء من البرق والرعد والتراب والنبات بيدك وبقدرتك يجرى نجما السعد والنحس وفى الثالثة يستغفر ويستعين بالله.

فوصف النفس ووصف الله مقدمتان للغرض الأصلى وهو الاستعانة بالله والاستغفار.

والمعرّى يتمسـك بهذا الأسـلوب – الغايات الأولى كمقدمة لما يريده فى الغايات الآتية – فى أكثر المواضع.

٦- قـد تكون الغايتان فى خدمة معنى واحد. نحـو: «رجع: إنّ ناقة و جملا غبرا فى الزمن هملا... فنحرا بعلم الله والقدر صيّر لحومهما تقدر وصنع من جلودهما خفّان مسح

عليهما للصلاة...غاية» و«لطف منشئ العقول إنّ نسرا..كان يسيح فى الجو الفسيح و قد كظّه جوع و منع منه الهجوع وانكفت وما التف إلى رذىّ ملقى بين نهر ونقى فحال الإنسان بين النسر وبين أمله وكسا ريشه سهاما لخليق إذا رمى بتلك الأسهم فى سبيل الجبّار أن يحشر فى طير يصدن..غاية» (المصدر نفسه: ٥٦) فى الغاية الأولى أشير إلى استفادة الإنسان من جميع أجزاء الحيوانات منها الجمل والناقة. وفى الثانية يتكلم عن مساعدة الله نسراً وقع أمام الإنسان. فكلتا الغايتان يقصدان شيئاً واحداً وهو لطف الله مرةً بالنسبة إلى الإنسان ومرة إلى الحيوان.

٧- قد تكون الغايات غير المعنونة بالرجع طلبات وإخبارات مختلفة. مثل: «رجع: أمطر مولاى رزقك على وقد فعلت....غاية» و«يسّر عبدك لما تحب...غاية» و«ألطف بك منشئ المعصرات خالق ماش...غاية» و«ائذن فى التوبة لعبدك المسئ...غاية» و«لله العلم المحيط نجع التأنيب فى المنيب..غاية» و«غفران إلهنا مأمول...فانظرى هل لك من متاب.غاية» و«ما أوهب ربنا لجزيل...غاية» (المصدر نفسه: ٦٨-٦٧)

فيطلب الرزق، واليسر، واللطف، واستئذان الله ثمّ يدخل فى الإخبارعن إحاطة علم الله وغفرانه وموهبته فكأنّ هذه الإخبارات أجوبة للطلبات السابقة واطمئنان قلب المخاطب. فبالإخبارعن موهبة الله وغفرانه وعلمه يطمئن المخاطب بأنّ الله يجيب طلباته السابقة.

٨- قد تأتى الغايات حتى تخدم السجع. وهذه مثل: «رجع: علم ربّنا ماعلم أنى ألّفت الكلم آمل رضاه المسلّم....غاية» و«ما تصنع أيها الإنسان بالسنان إنّك لمغترّ بالغرار... ليستيقظ جفنك فى تقوى الله..غاية» و«ما لك عن الصلاة وانيا قم أن كنت ثمانيا...غاية» وهنا فى الغاية الأولى يعترف أبوالعلاء بعلم الله ويطلب منه أن يهب له ما يساعده إلى رضاه. وفى الثانية يخاطب الإنسان قائلاً إياه إنّك تغتر بالرمح و.... وفى الثالثة يخاطبه ثانية من عدم قيامه بالصلاة و....

كما نشاهد بإمكان المعرى أن يأتى الغاية الثالثة ضمن الثانية لكنّه انفصل بينهما وهكذا يظن لمجرد السجع فقط.

٩- قد يكون بين الغايتين ارتباط الجزء والكل. نحو: «رجع: أنتسب فأجد أقرب

آبائى كأدم وأقرب أمّهاتى كحوّاء وكلّ العظة فى انتســاب. غاية» و«موت كمد خير من سـؤال مجمد...ورعى الرخال أكرم من الحاجــة إلى عمّ أو خال. واليرمعة أقلّ أذية من الإمعّة.م.غاية» فالمعرى فى الغاية الأولى يتكلم عن الوعظ لكن لا يذكره هنا وفى الغاية الثانيــة يقوم بإيراد تلك المواعظ منها "موت حزين أفضل من سـؤال البخيل" و"رعى النجعــة أكـرم من الحاجة إلى عم أو خال"، و"الحجر يؤذى قليلاً من إنســان دون فكر يقــول لكل أحــد أنا معك." فكل هذه تندرج ضمن العظة الــتى قالها فى الغاية الأولى. والغاية الأولى ككلّ يتضمن هذه النصائح المذكورة فى الغاية الثانية.

١٠- قــد تكون الغاية الثانية تعريضا بما جاء فى الغاية الأولى. نحو: «رجع: لا أحمد نساء عصين الأزواج وقعدن على ظهور الركائب حواجّ البيت ومعتمرات.غاية» ويليها «العوان لا تعلّم الخمرة فاتقين الله فى نفوسكنّ وإذا غدوتن للحاجة فغير عطرات.غاية» (المصدر نفســه: ١٥٦) فالمثــل هذا "العوان لا تعلم الخمرة" يعرض النســاء العاصيات الــلاتى غير عارفــات بأعماهن ومحتاجات إلى من يعلّمهن أســلوب الحياة. ألا يعصين الأزواج بل يتقين الله وألّا يخرجن عطرات.

١١- قــد تكون الغاية الثانية حكماً مرتبطا بما جاء فى الغاية الأولى. «رجع: سمعت داعــى الله أذن مــا يثقلها النطف وســبق إلى الله بأقدام لا تأنس بالخــدام وبهش إلى الرحمــة بأيد غير متســوّرات.غاية» و«الفضة تفضّ خاتم الديانــة والدرّ يدرّ المعصية.. غايــة» و«اقبلى النصيحة ودعى القبيل و الفطســة وعليــک بالهيمنة فى ذكر الله.غاية» (المصدر نفســه: ١٥٧) فيخــبر المخاطب بأن أذناً غير مزيّنة بالقــرط وأقداما لا تعرف الخدمة وأيديا غيرمزينات بالســوار تخــدم الله ثم فى الغاية الثانية يأتى بالحكم منها أنّ الــدر والفضة يدخلان الإنســان فى المعصية ويبعدانه عن الديانــة. فكأنّه يريد أن يخبر المخاطب بأنّ القرط والســوار وما إلى ذلک من المجوهرات تدفعه إلى سبيل الماديات وتبعده عن طاعى الله. ثم فى الثالثة يدعوه أن يقبل النصيحة ويترک الأشــياء المزخرفة فيشتغل بذكر الله.

١٢- قــد تكــون الغاية الثانية نقيضا لمــا جاء فى الغاية الأولى. نحــو: «رجع: ليت شــعرى و الله عليم هل صبغ برده بمداد فخلص فى حداد كالراهب فى الســواد أم سـلم

نقيّ الأبراد...والله كاشف الأزمات.غاية» ويليها «كان كمثل فى مشربة أذن لمطربة فذكر حبائب غير مقتربة....والله باعث النقمات.غاية» (المصدر نفسه: ١٦٦) فى الغاية الأولى أشير إلى أن الله هو الذى يرفع المشاكل. لكن فى الثانية يأتى بما يقابل هذا المعنى وهو أن الله هو مسبب النقمات.

١٣- قد تكون الغاية الثانية داعية المخاطب إلى ما عُرّف فى الغاية الأولى. مثل: «رجع: أيّها الدنيا البالية ما أحسن ما حلتك الحالية أين أممك الخالية.. والنفس عنك غير سالية...غاية» و«بتّ حبلك من حبال الظلمة وانفض بتّك من غبار ذيل الفاجرة وتب إلى ربّك من الفاحشة...غاية» (المصدر نفسه: ١٩٦)وهنا فى الغاية الأولى يتكلم عن الدنيا ومصائبها ثم فى الثانية يطلب من المخاطب أن يعوذ بالله من الفاحشة وهى الدنيا ويتوب إليه.

والخلاصة أن السبب فى الغايات غير المعنونة بالرجع يرجع إلى ارتباطها المنطقى فعدم الإتيان بالتفسير بعد كل غاية غير معنونة بالرجع يشهد بأن هذه الغايات تندرج ضمن ذلک الرجع وبينهما ربط و ليست مستقلة.

وجدير بالذكر أنّ هذه الغايات قد جاءت فى فصول الف، باء، تاء، ثاء ولم ترد فى بقية الفصول.

معيار المعرى فى التفسير

كما تقدم فإن المعرى جعل بين الأرجاع عنوان التفسير وأورد فيه ما يصعب على القارئ فهمه وعنوان التفسير أمر لابدّ من الوقوف عليه ولماذا لم يختر عناوين "الشرح" أو "التوضيح" أو أىّ كلمة أخرى كأنّه قد اختار الكلمة متعمدا كى يكون كتابه هذا يشبه القرآن شكلا. أما المعيار الذى اعتمده فى شرح المفردات:

١- فقد يستشهد بالأبيات الشعرية لبعض المفردات بعد ترجمتها. على سبيل المثال فى ترجمة جحل فى هذا الرجع: «........ على سقاء جحل، فقيل سيد رجل،......» (المصدر نفسه: ٧١) يقول فى التفسير: «الجحل: الضخم، يقال سقاء جحل وزقّ جحل. وربما حركت الحاء، قال الشاعر:

ومقير جحل جررت لفتية بعد الهدولـة قوائم أربع»
(المصدر نفسه: ٧١)

٢- قد يأتى بالأمثال ضمن ترجمة المفردات منها فى هذا الرجع:

«.....وأقدم على الأسد ذى البشام.....» (المصدر نفسه: ٧٠)

فجـاء فى التفسـير: «ويقولون فى المثل: يفرق منصوت الغراب و يقدم على الأسـد المبشم.» (المصدر نفسه: ٧٠)

وقد يأتى بأصل المثل عند التفسـير: مثل: «......فاسمح بالمهد، لسـعيد ولسعد،.......» (المصدر نفسه: ٣٩)

فجاء فى التفسـير «لسعيد وسـعد: مثل يضرب يراد به كل الناس و أصل ذلک فيما ذكـر المفضل الضبى: أنّ ضبة بن أدّ كان له ولدان يقال لأحدهما سـعد و للآخر سـعيد فسـافرا فرجع سعد و لم يرجع سـعيد فكان ضبة إذا رأى سـوادا مقبلا قال: أسعد أم سعيد...» (المصدر نفسه: ٤٠)

وقد يتطرق إلى معانى الأمثال. مثل: «... عقل فتوقل، و قلّ فاسـتقلّ و ربک رازق المقلين...» (المصدر نفسه: ٢٥٣)

وأشار فى التفسير «قلّ فاستقل: يحتمل معنيين: أحدهما وهو الأجود أنّ ما خفّ وزنه ارتفع فى الهواء وهذا مثل للرجل الساقط ينال حظا فى الدنيا ورفعة. والمعنى الآخر أن يكون...» (المصدر نفسه: ٢٥٥)

٣- قد يشير إلى الكلام المأثور. على سبيل المثال فى هذا الرجع:

«.....نحن من الزمن فى خبار، كم فى نفسک من اعتبار....» (المصدر نفسه: ١٢)

عند تفسـير خبار يقول: «ومن كلامهم القديم: من سـلک الخبـار، لم يأمن العثار.» (المصدر نفسه: ١٢)

٤- قـد يبين مفردة الكلمات مثل: «هل مازن وهوازن القبيلتان فى ملک الله........» (المصدر نفسه: ١٦) والهوازن: طير، واحدها هوزن.

٥- قد يشير إلى بعض التفاصيل: هذا نحو:

«أنت أيها إلانسـان أغر من الظبى المقمر.» والتفسـير: «أغـر من الظبى المقمر مثل

ويقال: إن الظبي يصاد في الليلة المقمرة.» (المصدر نفسه: ۱۹) فأشار إلى صيد الظبي في الليلة المقمرة. ومثل هذا الرجع:

«... إذا عار فكانما يقول: جل من لوشـاء جعلني أقصر ظمأ من الأعفاء.» (المصدر نفسه: ۲۷)

عند التفسير: «عار: صاح والمصدر العرار وهو صوت الذكر خاصة وصوت الأنثى دمار.» (المصدر نفسه: ۲۷)

ومثل: «.....و ما بالأمل ظبظاب.» (المصدر نفسه: ۱۰۲)

عند التفسير: «ظبظاب: كلمة لاتستعمل إلا في النفي يقال: ما به ظبظاب: اى ما به داء و عن ابن الأعرابي أن الظبظاب: بثر بيض تخرج في وجوه الأحداث.» (المصدر نفسه: ۱۰۳)

٦- قد يأتي بجمع المفردات: مثل: «إذا أذن ربنا اخضر الدرين، و تبجست بالماء الارين...» (المصدر نفسه: ۳۳) في التفسير «الإرين: جمع إرة وهي النار بعينها ويقال للموضع الذي تكون فيه النار: إرة وجمعها على وجهين: إن شئت أن تجعله مثل الزيدين بواو في الرفع وياء في النصب والخفض وإن شئت أن تجعله نونه مثل نون مسكين فتجرى عليها الإعراب.» (المصدر نفسه: ۳٥)

۷- قد يأتي بكلام الأصمعي وغيره عند شرح المفردات مثل:

«..... ويكثر عندهم الوشق من متون الأخدريات.....» (المصدر نفسه: ۲۲)

عند التفسير «الأخدريات: منسوبات إلى أحذر وهو فيما حكى عن الأصمعي: حمار أهلي توحش فضرب في حمير الوحش.» (المصدر نفسه: ۲۳)

ومثل: «.... حمل في ثمنها ندهة من المال،...» ففسر الندهة: الكثرة من المال، ذكر ذلك يعقوب في الألفاظ وذكر في إصلاح المنطق أن الندهة: العشرون من الإبل، والمائة والمائتان من الغنم، والألفان من الصامت. (المصدر نفسه: ۷٦)

۸- قد يبين المعنى الرئيسي للمفردات والمعنى المراد به في الرجع. نحو:

«.....و الرجاء من سواك مبذّ و العمر ماضٍ أحذ.....» (المصدر نفسه: ۳٥)

في التفسير: «الأحذّ: السريع هاهنا، ويقال للحمار إذا كان قصير الذنب: أحذ

وللقطاة حذاء.» (المصدر نفسه: ٣٧)

٩- قد يتطرق إلى المعانى المختلفة للمفردات مثل:

«.....ودفر الشاب ليس بمقصر عن طلاب الغانية والمعصر....» (المصدر نفسه: ٣٦)

عند التفسير: «الدفر هاهنا: الدفع، يكون أيضا فى معنى النتن.» (المصدر نفسه: ٣٧)

١٠- قد يشير إلى المباحث الصرفية فى التفسير نحو:

«.... نزلت رحمة من الرقيع،....» (المصدر نفسه: ٤٦)

بين فى التفسير: «الرقيع: السماء و يقال لكل سقف رقيع و لذلك جاء الحديث بالتذكير لقوله عليه السلام: من فوق سبعة أرقعة ولو كان مؤنثا لوجب أن يكون من فوق سبع أرقع لأن فعيلاً إذا كان للمونث جمع على أفعل.» (المصدر نفسه: ٤٥)

١١- قد يشير إلى مرجع الضمائر نحو:

«...هن دروء مجد مشروع، مسى مير الروع،...» (المصدر نفسه: ١٧٣)

عند التفسير: «مسى: استلّ وفى مسييعود على المجد المشروع.» (المصدر نفسه: ١٧٤)

١٢- و قد يأتى بأحاديث المتقدمين مثل:

«... وأنا خذن العجزات، وليس الحازر من الحزرات.» (المصدر نفسه: ١٥٨) فيقول فى التفسير: «الحزرات: دفضل المال واحدتها حزرة وبذلك سمى الرجل وفى حديث عمر: إياكم وحزرات أنفس الناس.» (المصدر نفسه: ١٥٨)

ومثل: «ليس الأرج كالصمر و لا الآمر مثل المؤتمر.....» (المصدر نفسه: ٤١٠)

وجاء فى التفسير «والصمر: الذى فيه صمر وهى رائحة كريهة وفى حديث على عليه السلام أنّه لمّا بلغه قدوم جعفر بن أبى طالب رضى الله عنه من الحبشة وجّه إليه رسولا ودفع إليه دهنا وأمره أن يدفعه إلى أسماء ابنة عميس وكانت امرأة جعفر وقال: تدهن به بنى أخى من صمر البحر يعنى كراهية رائحته والقمر الذى يحار فى الثلج أو فى القمر فلا يهتدى.» (المصدر نفسه: ٤١١)

١٣- قد يبين مواضع استعمال الكلام مثل:

«..... قد يحرم طاعته الملك تضب لثتة على الحُوّ اللعسوينالها حرشة الضباب.» (المصدر نفسه: ٧٥) فأشار فى التفسير: «تضب لثتة: أى تسيل و هذا الكلام يقال عند

الحرص.» (المصدر نفسه: ٦٦)

١٤- قد يستشهد بالآيات القرآنية نحو:

«سبّحتک فی أمر یقع و إمر يتوقع....» (المصدر نفسه: ٢٩٢)

ففسّر: «الإمر من قوله تعالى "لقد جئت شيئاً إمرا" أي عجبا.» (المصدر نفسه: ٢٩٣)

١٥- قد يشير إلى اشتقاق المفردات مثل: «.... والمنعة تركب عنقا مذللا.....» (المصدر نفسه: ٤٦٨)

فيقول في التفسير: «واشتقاق المنعة من قوله: في عنقة منع أي اطمئنان.» (المصدر نفسه: ٤٧٠)

١٦- قد يأتي بالأقوال المختلفة لمعنى المفردات نحو:

«.... والعوّاء ضروة تتبع فرقاً مهملاً و....» (المصدر نفسه: ٤٦٨)

قد بيّن في التفسير: «والعواء من الكواكب تمد وتقصرو القصد أكثر وقال قوم من أصحاب الأنواء: العواء كلاب تتبع الأسد وقال غيرهم: العواء دبره.» (المصدر نفسه: ٤٧١)

مضامين "الفصول والغايات"

لو تصفّحنا الكتاب لرأينا أنّه يزخر بشتى المضامين وكلّها يخدم تسبيح الله وتمجيده وترک الدنيا وادّخار المحاسن التي تساعدالإنسان بعد الموت. وهذه نماذج من أبرز المضامين مع أمثلة:

١- عدم دفع الموت برفضه:

«أين ولد يعرب ونزار، ما بقي لهم من إصار، لا وخالق النّار ما يردّ الموت بالإباء.» (المصدر نفسه: ١٢)

٢- الدعوة إلى إصلاح القلب بالأذكار:

«أصلح قلبک بالأذكار، صلاح النخلة بالإبار.» (المصدر نفسه: ١١)

٣- شهادة غير العاقل على وجود الله:

«سرب الموماة والإجل ويد الماشية والرجل وسوار الكاعب والحجل يشهدن بإله...» (المصدر نفسه: ١٢)

٤- يقع كلّ إنسان في فخّ الموت إمّا موحّدا وإمّا مشركا:

«كم حيّ بلغ الدرك، وحّد ربّه أو أشرك وجمع لنفسه ما أترك.» (المصدر نفسه: ١٧)

٥- الإشارة إلى أنّ الله أقرب إلى الإنسان من القرباء:

«فاستنصرت به فنصرك وهو أحفى بك من القرباء.» (المصدر نفسه: ١٧)

٦- الله هو الذي يحيي ويميت:

«طال الأمد فلم يعلم القيل، درس خبر الناسك والمريب وربّنا المحيي والمميت.» (المصدر نفسه: ٢٠)

٧- الحامي هو الله:

«..ولست برشيد، إنّ غير حبل الله جذيذ، ما لك سواه من ظهير.» (المصدر نفسه: ٢٠)

٨- الله هو العاصم عند الاحتضار:

«وهو العصمة إذا بلغ النسيس..» (المصدر نفسه: ٢٠)

٩- الدعوة إلى عدم اليأس والقنوط:

«لا تقنطنّ أيّها الإنسان...» (المصدر نفسه: ٢٦)

١٠- الأمر بامتهان النفس لله:

«فاترك للخالق هواك، وامتهن نفسك له امتهان العسفاء.» (المصدر نفسه: ٣١)

١١- الإخبار بكمال الله ونقص الجميع:

«الله الكامل والنقص لجميعنا شامل..» (المصدر نفسه: ٥٨)

١٢- الإخبار بوخامة مرتع الظلم وسوء خاتمته:

«يا بغاة الآثام، وولاة أمور الأنام، مرتع الجور وخيم وغبّه ليس بحميد...» (المصدر نفسه: ٥٩)

١٣- الإخبار بأنّ التواضع أحسن ثوب يلبسه الإنسان:

«التواضع أحسن رداء، والكبر ذرية المقت...» (المصدر نفسه: ٦٠)

١٤- بيان عجزه عن تعبير صفات الله:

«لا أعلم كيف أعبّر عن صفات الله وكلام الناس عادة واصطلاح..» (المصدر نفسه: ٦٠)

١٥- يشير إلى تسبيح العود لله:

«أتدرى مايقول المزهر أيّها الطرب الجذلان. إنّيسبّح الله...» (المصدر نفسه: ۱۲۰)

۱٦- الدعوة إلى إجابة السائل ونسيان الحقود أمام العدوّ:

«انظر بين يديک، واجعل الشرّ تحت قدميک، وإذا دعا السائل فقل لبّيک، وإذا ألجأ عدوّک الدهرُ إليک، فانس حقودک الغبرات.» (المصدر نفسه: ۱۳۵)

۱۷- كثرة نعم الله وعدم إحصائها:

«نعم الله كثيرة العدد لا يحصيها العباد، تجدّد كنبات الأرض وقطر السماء...» (المصدر نفسه: ۲۲۰)

۱۸- تزول الدنيا كزوال الفئ:

«الدنيا زائلة زوال الظلال...» (المصدر نفسه: ۲۲۷)

فهذه مقتطفات من المضامين التى وردت فى الكتاب. جدير بالذكر أنّ المعرّى فى أكثر الأرجاع يدرس مضمونا جديدا غيرما عالجه سابقا وإن تكررت المضامين وهى قليلة فيختلف تحليله وأسلوبه.

من تلک المضامين: شهادة غير العاقل لله وتسبيحه، وبيد الله كلّ شئ، والإخبار بوحدانيّته وإحاطة الموت كلّ إنسان.

كيفية معالجة أبى العلاء للمضامين

لأبى العلاء أسلوب جديد ما سبقه أحد فى معالجة المضامين وهذه بعض النماذج:

۱- الإتيان بالأمثلة البسيطة نحو:

«العمل وإن قلّ يستكثر إذا إتصل ودام... إنّ اليوم ائتلف من الساع والشهر اجتمع من الأيام والسنة من الشهور والعمر يستكمل بالسنين. الرجل مع الرجل عصبة والشعرة مه الشعرة ذؤابة...» (المصدر نفسه: ۱٦) فأبوالعلاء فى هذا الرجع يشير إلى أعمال الإنسان وهى بدوامها تزداد وتكمل ولبيانه يستعين بالجمل هذه ويقول كما أن اليوم يتشكل من الساعة أى من جمع كل الساعات يولد اليوم وجميع الأيام يشكلّ شهراً وكل رجل مع رجل جماعة و... فتكمل صحيفة كلّ إنسان من أعماله فى كلّ الساعات والأيام والشهور و...

٢- قد يأتى بالحكم ومن كلّ منها يستنتج صفة من صفات الله. على سبيل المثال فى هذا الرجع «موت كمد خير من سـؤال مجمد والله أكرم الأكرمين وحجر أبان أمنع لک من حجرة الجبان والله العزيز.» يسـتعين بالحكمة هذه "موت الحزين أفضل من سـؤال البخيل" ومنها يصل إلى أن الله هو أكرم و أفضل من كل أحدٍ. ومن حكمة "حماية الجبل أعزّ وأفضل لک من حماية الجبان" يشير إلى عزة الله.

٣- قد يسـتعين بالتشبيه. نحو «لم أر كالدنيا عجوزا قد اشتهر خبرها بقتل الأزواج وهى على ما اشـتهر كثيرة الخطّاب.» (المصدر نفســه: ١٠٢) فهنا يتكلم عن الدنيا التى مـن توالى الأيام عليها صارت كعجوز مشـهورة بقتل الأزواج ومع هذا يخطبها الناس مدى الأيّام فبهذا التشبيه يبين أن الدنيا تجذبنا ثم تفنينا وتبيدنا بزخرفاتها.

٤- قد يسـتعين بالقياس. نحـو: «فى الحقّ من الذهب ثلاث خلال: حسـنه، وثقله، وبقـاؤه على الأبد بغـير تغيير؛ إلا أنّ الذهـب كثير الراغب والحـق قليل الراغبين.» (المصدر نفســه: ١٠٦) فهنا يقوم بالمقايسـة بين الله و الذهب ويذكر المشـابهات بينهما من الحسـن والثقل والبقاء طول الدهر دون تغييروتحول. لكن الناس يرغبون كثيراً فى الذهب ويرغبون قليلاً فى الحق.

٥- قد يتمسـک بأسماء الملوک والقبائل. «سـل كندة عـن آكل المرار وفزارة عن آل بدر واسـتخبر فى حمير عن ذى نواسـوقل يا دارم أين زرارة ويا حنظلة ما فعل آل شهاب.» (المصدر نفسه: ١٠٧) فهنا بذكر أسماء يريد من المخاطب أن يسألها ماذا جرى عليها بقدرتها وشهرتها.

٦- قد يسـتفيد من مصطلحات العلـوم منها النحو والعروض. على سـبيل المثال: «كذبـت النحاة أنّها تعلم لم رُفع الفاعل ونصب المفعـول إنّما القوم مرجّمون والعلم لعالم الغيـوب خالق الأدب والأدّاب.» (المصدر نفســه: ١٠٨) فيخبر بـأن النحاة قد كذبوا فى سـبب رفع الفاعل والمفعول وادّعوا أنهم عارفون بـه. بل العلم عند الله عالم الغيب. ونحو: «هل تشعر الألف ولتشعرنّ إن شاء الله أنّها تمجّد الله منوسطة ومنتهى ورويّا ليس بمجـرى ووصلا لا تحرّک أبدا...» (المصدر نفســه: ١٢٣) فالروى والمجرى والوصل من مصطلحات علم العروض.

۷- قد يستفيد من أسماء الجبال والمدن. نحو: «لطفک منقّل الأجساد إنی بالشام لمقيم ولعلّ صروف الأيام تنزل بی الغور والحجاز وفی القدرة أن يصبح ثهلان فی الوادی الحرام وينتقل ثبير إلی حيرة النعمان ولعلّی أدفن بشاشة أو بإراب.» (المصدر نفسه: ۱۱۵)

۸- قد يلجأ ابوالعلاء إلی الشــرح لبيان بعض المضامين. علی سبيل المثال: «لطفک منقّل الأجساد؛ إنی بالشام لمقيم ولعلّ صروف الأيام تنزل بی الغور والحجاز وفی القدرة أن يصبح ثهلان فی الوادی الحرام وينتقل ثبير إلی حيرة النعمان ولعلّی أدفن بشاشة أو بإراب.» (الصفحة نفسها) حينما يقول فی بداية الرجع "لطفک منقل الأجساد" قد لايفهم ما المقصود فسمن بيان حاله يتضح للمخاطب ماذا يعنی بالجملة الافتتاحية.

۹- قد يســتعين بالسؤال و الجواب. علی ســبيل المثال فی هذا الرجع: «أتدری ما يقول المزهر أيّها الطرب الجذلان. إنّه يسـّبح الله.» (المصدر نفسه: ۱۲۰) فيسأل الطرب أيدری ما يقوله العود؟ فيجيب نفسه أنه يسبح الله.

۱۰- قد يبالغ فی التفاصيل نحو: «هل تشـعر الألف ولتشـعرنّ إن شاء الله أنّها تمجّد الله منوسطة ومنتهی ورويّا ليس بمجری ووصلا لا تحرّک أبدا وخروجا بعد الهاء وردفا وتأسيســا فی البناء ومنقلبة عن الواو والياء وزائدة للمعنی ولغير المعنی وتأسف أنّها لا تســتأنف فتقدّس بجميع الحركات.» فی هذا الرجع قصده أن الألف وإن هی ذات عيب ولايبتدأ بها ولا يمكن أن تكون حرف الروی فهی من أی نوع كانت تسبح الله و تمجده. لكنه يدخل فی التفاصيل و يذكر أنواع الألف إما فی الصرف و إما فی العروض.

۱۱- قد يتمسک بالتحقير. مثل: «أتسمع ولا تسمع الظليم أصمّ فكيف نُعت بالسمعمع أهــزی به وله بالذكری نبرات.» (المصدر نفســه: ۱۳۵) فهنــا يخاطب القارئ قائلاً إياه أيســمع صوت الله ولا يطيعه ولكی ينبهه ويرشده إلی الصراط المستقيم يستعين بالنعامة علی سبيل التحقير ويقول إنّها لا تسمع لكنها تستفيد من شمها وترفع صوتها بالذكر.

۱۲- يســتعين بأسـئلة من علم الصرف ويبين ما يريد. نحو: «لا يســخط عليک الله والملكان، إذا لم تدر لم ضُمّت تاء المتكلم وفُتحت تاء الخطاب.» (المصدر نفسه: ۱۰۱)

المضمــون المراد فی هذا الرجع هــو أنّ ما علينا أمام الله هــو أداء المعنويّات فعدم العرفان بالماديّات منها ضمة تاء المتكلّم وفتحة تاء الخطاب لا نُسأَل به ولا يعذّبنا به.

ممّا سبق من إحصائية الشكل وإيراد بعض المضامين وتحليلها يتّضح لنا أنّ هذا الأثر هو جهد أدبي يحافظ على منابع اللغة العربية و شتى العلوم من العروض والنحو والصرف والحديث والفقه و... وأنّ أسلوبه الجديد أثر على أكثر الآثار فى عصره إن لم نقل على الأدب العربى كله من ناحية وقد جعله يوهم بمعارضة القرآن من ناحية أخرى.

النتيجة

النتائج التى توصّل إليها هذا المقال وهو يبحث عن الرموز والدلالات فى "الفصول والغايات" هى:

- هذا الكتاب كموسوعة يحافظ على تاريخ العرب وأدبه وعلومه من الصرف والنحو والعروض.

- المشابهة الشكلية بين هذا الكتاب والقرآن على زعم البعض جعلت الحسّاد يوغّرون الصدور ضدّه فطعنوا فى كتابه بمعارضة القرآن.

- لا نبالغ أن نقول إنّ كلّ رجع تضمّن مضمونا جديدا.

- أهم سبب دفع المعرّى إلى ألاّ يعنون بعض الغايات عنوان الرجع هو أنّ تلك الغايات يربط بعضها ببعض. وكلّها يندرج ضمن ذلك الرجع.

- الحجم الكبير من الأرجاع والغايات والتفاسير فى هذا الكتاب يدلّ على سعة أفكار المعرّى وعمقها.

- إنّ المحور الأساس لجميع المضامين الواردة فى هذا الكتاب هو تسبيح العاقل وغير العاقل لله عزّ وجلّ.

- من يتصفّح "الفصول والغايات" يرى أنّه يزخر بالغايات غير المعنونة بالرجع.

المصادر والمراجع

ابن خلكان، أبوالعباس. (١٩٦٨م). وفيات الأعيان وأنباء الزمان. محقّق: إحسان عباس. بيروت: دارالثقافة.

جمع من المؤلفين. (١٩٦٥م). تعريف القدماء بأبى العلاء. القاهرة: الدار القومية.

كحالة، عمررضا. (دون تاريخ). معجم المؤلفين. ج١. بيروت: دار إحياء التراث العربى.

الكيالى، سامى. (١٩٤٥م). أبوالعلاء المعرّى، دفاع المؤرخ ابن العديم عنه. مصر: دارسعد.

گنجيان خنارى، غيبى وفرشـيد فرجزاده. (١٣٩٠ش). «نظرية تحليلية فى الفصول والغايات لأبى العلاء المعرّى». مجلة دراسات فى اللغة العربية وآدابها. العدد ٨. صص ١٤٦-١١٩.

المجمع العلمى العربى بدمشق. (١٩٩٤م). المهرجان الألفى لأبى العلاء المعرّى. الفصول والغايات. طه حسين. بيروت: دارصادر.

المعرّى، أبوالعلاء. (١٩٣٨م). الفصول والغايات فى تمجيد الله والمواعظ. تحقيق: محمود حسن زناتى. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

ياقوت الحموى، شـهاب الدين. (١٩٩٣م). إرشـاد الأريب إلى معرفـة الأديب(معجم الأدباء). تحقيق: إحسان عباس. ج٣. ط١. بيروت: دار الغرب الإسلامى.

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الثالثة – العدد العاشر – صيف ١٣٩٢ش/ حزيران ٢٠١٣م
صص ١٥٣ ـ ١٣٣

دراسة نقدية لدوافع التشاؤم بالغراب بين الفارسية والعربية

يحيى معروف*

الملخص

انعكست ظاهرة التشاؤم بالغراب منذ مئات السنين في كل من الأدبين: الفارسي والعربي. فكل شاعر فارسي أو عربي تكلَّمَ عن الغراب، احتج بأنه سبب للبين والخراب والدمار والهلاک. لاشک أن دوافع التشاؤم بالغراب متعددة بتعدد القوميات والدول. هذا المقال يذکر أهم دوافع التشاؤم بالغراب في كل من الأدبين: الفارسي والعربي، وفق العناوين التالية:

١. الخرافة والتقاليد الشعبية. ٢. كراهية الناس من اللون الأسود. ٣. القصص الشعرية. ٤. الأمثال السائرة. ٥. الأحاديث المنسوبة إلى النبي (ص). ٦. استخدام الغراب في الفنون الشعرية. ٧. الاشتقاق اللغوي للفظة الغراب. ٨. تقليد الآباء. ٩. الاعتماد على تفاسير الأحلام. ١٠. الانطباعات الخاطئة عن سفر التكوين في التوراة.

فالمقال يسعى ليجيب عن الأسئلة التالية:

١. ما هي أسباب التشاؤم بالغراب وظهور الخرافة حوله في الأدبين الفارسي والعربي؟ ٢. هل التشاؤم بالغراب له صبغة دينية أم لا؟ ٣. وهل للتشاؤم حقيقة، أم أنه مجرد كلمات لها انبعاثات نفسية؟ ٤. لماذا بعث الله سبحانه وتعالى غراباً ليعلم بني أدم دفن موتاهم ولم يبعث طائرا آخر ليكون المعلم الأول للأنسان؟

الكلمات الدليلية: الغراب، التشاؤم، الخرافة، الأدب الفارسي، الأدب العربي.

---

*. أستاذ مشارک بجامعة رازي، كرمانشاه، إيران. y.marof@yahoo.com
تاريخ الوصول: ١٣٩٢/٢/١ش
تاريخ القبول: ١٣٩٢/٤/٢٥ش

المقدمة

يتشاءم الناس من الغراب منذ أزمان قديمة جدا ويعتبرونها من علامات النحس ولو سألنا المتشائم عن سبب تشاؤمه من تلك الأشياء فعادة لا يعرف الإجابة لأنها أمور يتوارثها الناس على مر الأجيال دون معرفة الأسباب الحقيقية وراءها وغالبا ما يكون التشاؤم بسبب عادات ومعتقدات مندثرة قد يكون لها مايبررها فى الماضى لأنها كانت تتفق مع عقلية الناس فى تلك الأزمان التى طغى عليها الجهل والاعتقاد بالخرافات.

للتشاؤم جذور من الماضى والتاريخ، وربما تكون حالات نفسية معينة. أشياء كثيرة متداخلة متوارثة تخص الفرد وحده يتشاءم أو يتفاءل بها، وأشياء أجمع الناس عليها من التفاؤل والتشاؤم. أشياء يتوارثونها على مرِّ الأجيال دون أن يعرفوا منشأها، وكثير من هذه الأشياء يرتبط بمعتقدات قديمة، وغالبا ما يكون لها أسباب ومبررات ولكنها نسيت بمضى الزمن وظلت بقاياها فى معتقدات الناس دون أن يدركوا لتصرفاتهم وسلوكهم سببا.

هذا وأدّى الغراب دوراً دينيا، حيث ذُكر فى القرآن الكريم فى سورة المائدة بأنه كان المعلم الأول الذى علَّم قابيل كيف يدفن أخاه هابيل، وكان له دور فى عملية الموت والبعث،كما جاء فى قصة إبراهيم (عليه السلام) التى وردت فى سورة البقرة. فضلاً عن ذلك ورد فى الكتاب المقدس العهد القديم، تسع مرات.

الدراسات السابقة

لقد أشار المفسرون إلى الغراب من خلال شرحهم لقصة هابيل وقابيل فى تفسيرهم للآيات الكريمة (٢٧ إلى ٣١) فى سورة المائدة. علاوة على ذلك بحث مفسرو التوراة فى "سِفر التكوين" عن الغراب فى كتبهم.

ومن المقالات: هناك مقال فى ثلاث صفحات بعنوان «غراب الشعر» لمحمد الحجيرى فى مجلة الغاوون وفيه ثلاثة نماذج عن الأبيات التى تناولت الغراب. وهناك فى المواقع الإلكترونية بعض الصفحات عن حياة الغراب وسلوكه؛ رغم ذلك لمنعثر على دراسة ونقد تفصيلى مقارن بَحَث عن أسباب ودوافع التشاؤم بالغراب وظهور الخرافة فيه.

دوافع التشاؤم بالغراب

لاشك أن دوافع التشاؤم بالغراب متعددة بتعدد القوميات والدول؛ ففى هذا المجال

يُذكر بالتفصيل أهم دوافع التشاؤم بالغراب فى كل من الأدبين الفارسى والعربى متضمنا الشواهد الشعرية فى كلتا اللغتين:

١. الخرافة والتقاليد الشعبية

فى الثقافات الشعبية عادات ومعتقدات شائعة منذ القدم توارثتها الأجيال جيلاً بعد جيل وبقيت آثارها رغم انتشار العلم والمعرفة. بعض هذه العادات والمعتقدات يصل إلى درجة الخرافة والأسطورة وكثير منها لا يتصور العقل أن يبقى موجوداً فى عصر التكنولوجيا والعلوم المتطورة، أضف إلى ذلك أن الكثير من هذه العادات والمعتقدات تتعارض مع الدين وقد نهى عنها الإسلام وحذر منها.

فالخرافة هى كل ما ارتبط بعالم الخيال، فأصبح جزءاً من المعتقد البشرى لأمةٍ ما، أو شعب، أو فئة معينة من الناس؛ كما يشير البعض عندما يقول إنه سمع خبر خرافة، أى أنه خبر كاذب وغير منطقى ومن نسج الخيال، فيقال على كبير السن عندما يشتد به الكبر ويفسد عقله بأنه «شيخ خرف» أى يهذى فى القول، ولا يصح أن يؤخذ قوله على محمل الجد، والخرافة تشير بجميع مفرداتها إلى البعد عن الواقع الموضوعى. والحقيقة أن ليس من حضارة على وجه الأرض تخلو من الخرافة، كونها كانت سبيل البشرية الأول فى استكشاف الحقيقة، وفكّ طلاسم المحيط البيئى. ولذلك نجد الشعراء العرب والفرس يحاولون الاعتماد على الخرافة الشعبية فى كل من الأدبين.

لقد كانت بداية نشأة الخرافة مع بداية وجود الإنسان على هذه الأرض، وإذا ما نظرنا لتلك الخرافة القائلة بالتشاؤم من الغراب، إذا يرجع إلى أن صوته يختلف عن باقى الطيور إذ هو غريب ومزعج أيضًا. ولا يخلو تراث أى شعب من الشعوب من الخرافات سواء كانت هذه الخرافات ضمنت أساطيره أو ممارساته الشعائرية والدينية والسحرية الغير صحيحة.

هنا من الضرورى أن نشير إلى نوع خاص من أنواع الخرافة وهو التطير فى المجتمع العربى:

خرافة التطير فى المجتمع العربى

التَطَيُّر فى اللغة: التشاؤم، وهو توقع حصول الشر. وسُمِّىَ تطيراً؛ لأنَّ العرب – ولا

الفـرس -كانُوا فى الجاهليــة إذا خرج أحدُهم لأمرٍ قصد عش طائر فيهيجه، فإذا طار من اليمين تيمن به ومضى فى الأمر، ويسمونه: «السانح». أما إذا طار من اليسار تشاءَمَ به، وكانوا يسمونه «البارح».

نوع آخر من التطير هو التشـاؤم بصوت الغراب. فلاشک أن الإسلام لايقر بالتطير والتشاؤم، بل كل الألفاظ، والأحاديث التى فيها ذكر التشاؤم هى فى الواقع نقل للشؤم من معناه الجاهلى؛ الذى كان يربط الشـؤم والتطير بالأشخاص والحيوانات، إلى معنى إسلامى يربط الشؤم بفعل الإنسان. ولهذا قالوا: ﴿طَائِرُكُمْ مَعَكُمْ﴾ (يس: ۱۹) ولم يحک الله التطير إلا عن أعداء الرسـل كما قالوا لرسـلهم ﴿قَالُوا إِنَّا تَطَيَّرْنَا بِكُمْ لَئِن لَمْ تَنتَهُوا لَنَرْجُمَنَّكُـمْ وَلَيَمَسَّـنَّكُم مِّنَّا عَذَابٌ أَلِيـم * قَالُوا طَائِرُكُمْ مَعَكُمْ أَئِن ذُكِّـرْتُم بَلْ أَنتُمْ قَوْمٌ مُّسْرِفُونَ﴾ (يس: ۱۹، ۱۸) وكذلک حكى الله سبحانه عن قوم فرعون فقال: ﴿فَإِذَا جَاءتْهُمُ الْحَسَنَةُ قَالُواْ لَنَا هَذِهِ وَإِن تُصِبْهُمْ سَيِّئَةٌ يَطَّيَّرُواْ بِمُوسَى وَمَن مَعَهُ أَلا إِنَّمَا طَائِرُهُمْ عِندَ اللّهُ وَلَكِنَّ أَكْثَرَهُمْ لاَ يَعْلَمُونَ﴾ (الأعراف: ۱۳۱). وتشاءم قوم صالح بصالح كما ورد فى الآية ﴿قَالُـوا اطَّيَّرْنَا بِكَ وَبِمَنْ مَعَكَ﴾ (النمل: ٤٧) فرد عليهم نبى الله صالح (عليه السـلام) فقـال:» ﴿قَالَ طَائِرُكُمْ عِنْدَ اللَّهِ...﴾ يعنى أن ما حلَّ بكم من شـر وبلاء إنما هو بسـبب كفركم وعنادكم واسـتكبارکم، ولا يخرج عن قضـاء الله وحكمته وعدله. فهذه المواضع حكى فيها التطير عن أعدائه فالإسـلام لايعترف بالشـؤم لا فى حيوان، ولا فى إنسان، ولا فى شيء، وإنما الشؤم هو: فعل الإنسان. كما قال تعالى: ﴿وَكُلَّ إِنسانٍ أَلْزَمْنَاهُ طَائِرَهُ فِي عُنُقِهِ﴾ (الإسراء: ۱۳)

وقد رفض الإمام على (عليه السـلام) الطِّيَرَة بقوله: (نهج البلاغة، ۱۳۸۷ق، حكمة ٤٠٠) «الْعَيْنُ حَقٌّ وَالرُّقَى حَقٌّ وَالسِّحْرُ حَقٌّ وَالْفَأْلُ حَقٌّ وَالطِّيَرَةُ لَيْسَتْ بِحَقٍّ...»

وممـا ذكـروا فى التطيّر ما كتبه أبو بكر محمد بـن داود بن على بن خلف الأصبهانى (المتوفـى: ۲۹۷ق) عن عوف الراهب فى كتابه "الزهرة" (۹۵/۱؛ نقلا عن موقع الوراق (www.alwarraq.com

غلـطَ الذينَ رأيتهـمْ بجهالةٍ   يلحـوْنَ كلُّهـمُ غُرابـاً ينعقُ
إنّ الغرابَ بيُمنِه تُدنى النَّوى   وتشتُّ بالشّملِ الشّتيتِ الأينقُ

وذكر شهاب الدين أحمد الأبشيهي في كتابه (المستطرف في كل فن مستظرف) قائلا: (۸۸۱/۲) «العرب أعظم ما يتطيرون منه الغراب فالقول فيه أكثر من أن يطلب عليه شاهد ويسمونه حاتما لأنه يحتم عندهم بالفراق ويسمونه الأعور على جهة التطير بصرا وفيه يقول بعضهم:

إذا ما غراب البين صالح فقل به   ترفق رماک الله يا طير بالبعد

لأنت على العشاق أقبح منظر   وأبشع في الابصار من رؤية اللحد

تصيح ببين ثم تعثر ماشيا   وتبرز في ثوب من الحزن مسود

متى صحت صح البين وانقطع الرجا   كأنك من يوم الفراق على وعد

وأعرض بعضهم عن الغراب وتطير بالإبل وسبب ذلك لكونها تحمل أثقال من ارتحل وفي ذلک قال بعضهم: (نفس المصدر ۸۸۱/۲)

زعموا بأن مطيهم سبب النوى   والمؤذنات بفرقة الأحباب

وقد نسب البحتري نسبة التطير والنحوسة إلى الغراب مخاطبا إياه بابن السوداء حيث يُكره معاشرته، فقال:
www.adab.com/modules.php?name=Sh3er&doWhat=shqas&qid=2613&r=&rc=12

إذا ما طلَعنا من فم الصّلح شرّق الـ   غُرَابُ، وغاد النحْسُ حيْثُ يغورُ

وكانَ ابْنُ سوْداءٍ كَرِهتُ خِلاطَهُ،   فَأنْأى رَوَاحٌ دارَهُ، وَبُكُورُ

وعن قبح منظر الغراب في التقاليد الشعبية قال جلال الدين محمد الشهير بالمولوي: (۲۷۳۱ش، ۳۲۱/۱)

زاغ اگر زشتی خود بشناختی   همچو برف از درد و غم بگداختی

الترجمة: لو كان الغراب عرف قبح منظره لكان يذوب كالثلوج من شدة الألم والهم. وقد وصفت الشاعرة المعاصرة الإيرانية "پروين اعتصامي" الغراب بأنه قبيح المنظر: (ديوان، ۷۷۳۱ش:۳۸۱)

طاووس را چه جرم اگر زاغ زشت روست   اين رمزها به دفتر مستوفي قضاست

الترجمة: ماذنب الطاووس اذا كان الغراب قبيحا ...

يقول الجاحظ عن قبح أفراخ الغراب قائلا: (الحيوان، ۸۱۳/۲) وزعم الأصمعي

عـن خلفٍ الأحمر، أنّه قال: رأيت فرخ غراب فلـم أر صورة أقبحَ ولا أسمجَ ولا أبغضَ ولا أقـذرَ ولا أنتنَ منه. وزعم أنّ فِـراخَ الغربان أنتنُ من الهدهد – على أنّ الهدهدَ مَثَلٌ فى النّـتن – فذكر عِظَمَ رأسٍ وصِغَرَ بدن، وطولَ منقار وقِصَرَ جناح، وأنّه أمرطُ أسـود، وساقط النّفس، ومُنتن الرّيح.

وقد شبَّه الشاعر الضرير، الشـامى الكرمانشاهى، الغرابَ بالإنسان السوء والبلبلَ بالإنسان الطيب قائلا: (١)

زاغ بودم در چمن يا بلبل افسرده حال   در گلستان جهان گل يا گياه بودم گذشت

الترجمـة: مضـى العمر إن كنتُ غرابا فى الخميلة أو بلبلا كئيبا   أو كنتُ ورداً فى حدائق العالم أو نبتاً.

وقد شـبَّه الشاعر الفارسى جلال الدين الرومى المشـهور بالمولوى، الطبائعَ السيئةَ بالغربان: (مثنوى، دفتر ٥)

روح، باز است و طبايع، زاغها   دارد از زاغان و جغدان داغها

الترجمة: الروح كالباز والطبائع كالغربان فلها وَسمة من الغربان والأبوام.

وقد وصف الشـاعر الفارسـى طبيب الأصفهـانى (١١١١ – ١٨١١ق) فى قصيدته بـأن الغراب له قلب أسـود: (طبيب الأصفهانى، ديوان، قصيدة رقم ٨٧: ٨٢١نقلا عن: شاهرخى محمود و...، ٦٧٣١ش: ٥٧٢)

چند باشد از قضا فرمانده و فرمان پذير   در چمن زاغ سيه دل، در قفس، بلبل اسير

الترجمة: إلى متى سيبقى البلبل فى القفص من سوء قضاءه ويمرح الغراب السوداوى القلب فى الخمائل؟!

٢. كراهية الناس من اللون الأسود

اللون الأسـود للغراب فى إطار الموروث الثقافى والنفسـى لـون مكروه لدى عامة الناس. هذا اللون يدل الإنسان إلى الحزن والشؤم والموت؛ فالغربان سوداء فطبيعى أن تُنسب اليها الحزن والشؤم والموت. يقول النابغة الذبيانى: (الديوان: ٣٨)

مِـن آلِ ميـة رائِـح أو مغتَدِ   عجـلان ذا زادٍ وغير مزودِ
أَفِد التَرجلُ غـير أَن رِكابنا   لمـا تـزل بِرحالِنـا وكأَن قدِ

زعم الغراب بأَن رِحلَتناَ غدا   وبِذاکَ خبَّرنا الغداف الأَسود

لامرحبًـا بِغـدٍ ولا أَهـلا بِهِ   إِن کان تفريق الأَحِبةِ فی غدِ

يصور الشــاعر مشــهد فراق أحبته، فالغراب شــاهد على واقعة الرحيل، ويوظف الشــاعر اللون الأســود، لأنّه يريد أن يؤكد أن لعنة الغراب تكمن فی سواده، وكأن هذه اللعنة التی حطت على الغراب فســودت لونه مــا زالت تنتقل منه إلى الناس، فتنذرهم بالرحيل والتفرق، وتعطی شعورا بعدم الثقة فی اللقاء مرة أخرى، فالصورة بذلک توحد لا شعوريا بين ريش الغراب الأسود، وبين كل ما يحول بين الشاعر وحبيته، فيصبح كل ما يفرق بينه وبينها أسود. (محمد علی، إبراهيم، ٢٠٠١م: ١٨٠-١٨١)

أضــف إلى ذلــک أن العرب كانوا يطلقون على عبيدهم الســود اســم (أغربة)؛ مما يجعل لدى عنترة بن شداد العبسی حساسية خاصة تجاه هذه الكلمة، كأّنه يرى أن لونه الاســود هو سبب شقاء نفسه ومأساته، وهو ســبب رحيل حبيبته عبلة. لأن لون عنترة لون غرابی أسود، وفی هذا يقول: (عنترة: الديوان: ٦٢)

يا عبلَ کم يشجی ُفؤادی بِالّنوی   ويروعنی صوت الغرابِ الأَسودِ

وقد ذهب الشــعراء بعيدا فی توظيف ســواد الغراب فی أشــعارهم ورســم صورهم الشعرية التی وظفت ســواده، فنراهم يتحدثون عنه وكأنه علامة مميزة للتشاؤم والفراق والألم واصفين الغراب بأوصاف عديدة.

وصف البحتری فی قصيدة يمدح فيها اسماعيل بن شــهاب، طائرَ الباز بالحسن بسبب بياضه والغراب بالسواد: (البحتری، ١٩٦٣م: ٨٤/١)

وبياضُ البازی أصدقُ حُسنا   إن تأملتَ مِن ســواد الغرابِ

عادة نجد أن البياض فی البشرة يمّثل لون السادة والأشراف بينما يمثل اللون الأسود الغرابی لون العبيد والخدم، وخصوصا عند الشعراء السود الذين أُطلق عليهم اسم أغربة العرب للونهم الأســود الذی يرمز للدونية والعبودية،"فهؤلاء الشــعراء كانوا لا يحسنون الدبيب إلى القصور ولا يتقنون التســرب إلى الطبقة العليــا فی المجتمع" (بدوی، عبده، ١٩٨٨م: ٤) وفی ذلک يقول عنترة: (الديوان، ١٩٩٢م: ٢٠١)

فَـإِن تَـک أُمـی غرابية   مِن أبْناء حـامٍ بِها عِبَتنی

فَـإِنّى لَطيفٌ بِبيضِ الظبى   وسمرِ العـوالى إذا جِئتنى

فعنترة رغم سـواده وسـواد أمه، فهو شـاعر فارس مغوار يقود الجيش فى المعارک، فالشاعر استخدم لون الغراب للتعبير عن الدونية التى كان يعايره بها قومه وغيرهم، فلون الغراب أدى دورا فى التعبير عن انحطاط الطبقة التى ينتمى لها أغربة العرب، وذلک بسبب أمهاتهـم اللواتى ورثتهـم هذا اللون، فنظرة المجتمع للأم السـوداء نظرة ملؤها الاحتقار والدونية، وهذا انعكس على أبنائهم. فاستخدم الشاعر الغراب لسواده والشؤم منه.

٣. القصص الشعرية

لقد انتقل التشاؤم عبر القصص الشعرية للأطفال وللكبار فى كل من الأدبين الفارسى والعربى. انه لاينسى الإيرانيون قصة الغراب والثعلب لحبيب يغمايى فى كتبهم المدرسية عندما نسب إلى الغراب الحماقة والجهالة والذكاء للثعلب قائلا:

زاغكـى قالـب پنيرى ديـد   به دهـن برگرفـت و زود پريد
بـر درختـى نشسـت در راهى   كـه از آن مى‌گذشـت روباهى
روبَـهِ پـر فريب و حيلت سـاز   رفـت پاى درخـت و كرد آواز
گفت بـه بـه چه‌قـدر زيبايى!   چه سـرى چه دمى عجب پايى!
پر و بالت سـياه رنگ و قشنگ   نيسـت بالاتر از سـياهى رنگ
گرخوش آواز بودى و خوشخوان   نبُـدى بهـتر از تـو در مرغان
زاغ مى‌خواسـت قارقـار كند   تاكـه آوازش آشـكـار كنـد
طعمه افتاد چون دهان بگشـود   روبهک جست و طعمه را برُبود

الترجمة: رأى غرابا قطعة جبنة فأخذها بمنقاره وطار؛ فجلس على شجرة فى طريق يمـر فيه ثعلب؛ فاقترب الثعلب المحتال من الشـجرة وقال لـه: يا لک من غراب جميل! ماأجمل رأسـک وذَنَبک ورِجْلک! أرياشُک وأجنحتُک السوداء جميلةٌ فليس أجمل من اللـون الأسـود لو كان صوتک جميلا لمـا كان فى الوجود أفضل منک قـطٌّ؛ فلما أراد الغراب النيعق ليُبدى بصوته سقطت الطعمة من فيه فوثب الثعلب وأخذ الطعمة فورا.

وقال برويز ناتل خانلرى فى شعره (عقاب و زاغ) أى (العقاب والغراب) وهو يقارن

بين العقاب والغراب ويدعى بأن الغراب له عمر طويل بسبب أكل الجيف حيث قال:

www.smartsch.com/forums/showthread.php?p=348

گشت غمناک دل و جان عقاب   چو ازو دور شد ایام شباب
آشیان داشت بر آن دامن دشت   زاغکی زشت و بد اندام و پلشت
سالها زیسته افزون ز شمار   شکم آکنده ز گند و مردار
من و این شهپر و این شوکت و جاه   عمرم از چیست بدین حد کوتاه؟
تو بدین قامت و بال ناساز   به چه فن یافته ای عمر دراز ؟
زاغ گفت: ار تو در این تدبیری   عهد کن تا سخنم بپذیری
دیگر این خاصیت مردار است   عمر مردار خوران بسیار است
اینک افتاده بر این لاشه و گند   باید از زاغ بیاموزد پند
بال بر هم زد و بر جست ز جا   گفت: که «ای یار ببخشای مرا
سالها باش و بدین عیش بناز   تو و مردار تو و عمر دراز
من نیم در خور این مهمانی   گند و مردار تو را ارزانی
گر در اوج فلکم باید مرد   عمر در گند به سر نتوان برد»
شهپر شاه هوا، اوج گرفت   زاغ را دیده بر او مانده شگفت
لحظه‌یی چند بر این لوح کبود   نقطه‌یی بود و سپس هیچ نبود

الترجمة: حزن فؤاد العقاب عندما أحس بفقد أيام شبابه وكان له عش فى وادى السهل. وكان بقربه غراب كريه المنظر عمر طويلا وله بطن ملىء بالجيف فسأل نفسه: لماذا كان عمرى قليلا رغم جناحى الملكى ورغم عظمتى وشوكتى؟! فخاطب الغراب قائلا: كيف عُمِّرتَ ويلا رغم هذه الأجنحة الكريهة؟ فأجابه الغراب: اذا أردت الجواب ففكِّر فى كلامى فالجواب هو أن هذا العمر الطويل يرجع إلى أكل الجيف لان عُمْرَ آكلة الجيف طويل جدا! فالآن على العقاب أن يتعلم العبرة من الغراب! فطار الغراب من مكانه فقال: اعذرنى يا صاحبى فعِش طويلا بأكل الجيف وافتَخِر به! فأنا لست لائقا بهذه الضيافة فطوبى لک الجيف والروائح النتنة فإن قُدِّرَ لى أن أموت فى ذروة السماء فهذا أفضل لى من العيش بين الجثث والجيف! فطار العقاب فى السماء فتعجب منه

الغراب. ظهر العقاب كنقطة فى السماء ثم انمحى عن الوجود.

فالشاعر اِتَّهَمَ الغراب بأنه خبيث بسبب أكله الجيف وسبب عمره الطويل يرجع إلى نوعية أكله!

ونجد مثل هذا المشهد التشاؤمية فى قول كمال الدين البافقى المشهور بـ"وحشى": (٢)

قول زاغ وغزل مرغ چمن هردو يكى است نغمه بلبل وغوغاى زغن هر دو يكى است

اين ندانسته كه قدرهمه يكسان نبود زاغ را مرتبه مرغ خوش الحان نبود

الترجمة: كلام الغراب وغَزَلُ طير الخمائلِ يستويان؟ وكذلك نغمات البلبل وغوغاء الغراب يستويان؟ فهو لايدرى ان منزلتهما غير متساويين، فمنزلة الغراب تختلف تماما عن منزلة البلبل.

ونواجه مثل هذه الصورة التشاؤمية فى القصص الشعرية العربية كما نقل الدميرى فى "حياة الحيوان الكبرى" قائلاً: (٣٣/٢)

ذهب الغراب ليتعلّم مشية القطاة فلم يتعلّمها، ونسى مشيته فلذلك صار يحجل، فأنشد بعضهم:

إِنَّ الغُرَابَ وَكَانَ يَمْشِى مَشْيَةً فِيمَا مَضَى مِنْ سَالِفِ الأَجْيَالِ

حَسَدَ القَطَاةَ وَرَامَ يَمْشِى مَشْيَهَا فَأَصَابَهُ ضَرْبٌ مِنَ العُقَّالِ

فَأَضَلَّ مِشْيَتَهُ وَأَخْطَأَ مَشْيَهَا فَلِذَاكَ سَمَّوْهُ: أَبَا المِرْقَالِ

ويقول أحمد شوقى فى خاتمة قصيدةٍ قصصيةٍ له عن لسان شاة: (نقلا عن موقع: (www.adab.com

فإن قَوْمِىَ قالوا: وجْهُ الغُراب مَشوم

٤. الأمثال السائرة

ذكر صلاح الدين الصفدى نماذج من الأمثال السائرة بقوله: (١٤٠٩ق: ٤٨/١)

«...وقال أرباب طبائع الحيوان: أشأم من غراب البين إنما لزمه ذلك لأن الغراب إذا بان أهل الدار للنجعة وقع فى موضع بيوتهم يتلمس ويتقمم فتشاءموا به وتطيروا منه إذ كان لا يعترى منازلهم إلا إذا بانوا فسموه غراب البين ثم كرهوا إطلاق ذلك الاسم مخافة الزجر والطيرة...»

وفى هذا الإطار استخدم جلال الدين الرومى مَثَلاً من الأمثال المشتركة بين الفارسية والعربية يعنى «الذى أصبح قائدُه غرابا ينتهى إلى المقابر»: (ديوان شمس، غزليات، غزل ٢٥١٩)

وگر زاغ است آن خاطر كه چشمش سوى مردار است

كسى كش زاغ رهبر شد به گورستان روانستى

الترجمة: اذا كان الخاطرُ غرابا فعينُه تميل إلى الجُثَث والجِيَف والذى أصبح قائدُهُ غرابا ينتهى إلى المقابر.

ويشبهه فى العربية ما ذكره الأبشيهى فى كتابه (المستطرف فى كل فن مستظرف) (٧٩/١)

ومن يكن الغرابُ له دليلاً يمرُّ به على جِيَفِ الكلابِ

وذكر فى موضع آخر من كتابه قائلا: (٨٦/١) «قالوا للغراب مالك تسرق الصابون؟ قال الأذى طبعى!»

وذكر "البغدادى" فى " خزانة الأدب" (٤/ ٧٦٢) قولهم:

"أشأم من غراب البين" ثم قال: "فإنما لزمه هذا الاسم لأن الغراب إذا بان أهل الدار لنجعة وقع فى مواضع بيوتهم يتلمّس ما يأكله، فتشاءموا به وتطيّروا منه، إذ كان لا يعترى منازلهم إلا إذا بانوا فسمّوه غراب البين.

٥. الأحاديث المنسوبة إلى النبى (ص)

إن غالبية الأحاديث الموجودة فى كتب العامة تنص على جواز قتل الغراب حتى لدى الحاج المحرم. لاشك أن الأحاديث المنسوبة إلى النبى (صلى الله عليه آله وسلم) فى كتب إخواننا السنة عن فسق الغراب أو قتله بحاجة إلى البحث والاستدلال العلمى ففى هذا المجال لسنا بصدد البحث عن كذب الحديث؛ فهو يتطلب مجالا أوسع.

كتَبَ الترمذى السلمى، محمد بن عيسى (٢٧٩-٢٠٩ق) فى كتابه «الجامع الصحيح سنن الترمذى» فى «باب ما يقتل المحرم من الدواب»: (ج٣) (حديث رقم ٨٣٧) «حدثنا محمد بن عبد الملك....عن عائشة قالت قال رسول الله صلى الله عليه [وآله] وسلم خمس فواسق يقتلن فى الحرم الفأرة والعقرب والغراب والحديا والكلب العقور... وفى (حديث رقم ٨٣٨) حدثنا أحمد بن منيع.... عن النبى صلى الله عليه و(آله) وسلم قال يقتل المحرم السبع العادى والكلب العقور والفأرة والعقرب والحدأة والغراب قال

أبو عيسى هذا حديث حسن والعمل على هذا عند أهل العلم ...»

وقد كتب الدميرى فى كتابه «حياة الحيوان الكبرى» عن الغراب بأنه فاسق وفق حديث النبي (صلى الله عليه آله وسلم): (١٩٩/١) «... وفى سنن البيهقى عن عائشة رضى الله تعالى عنها، أنها قالت: قال رسول الله صلى الله عليه [وآله] وسلم: الحية فاسقة والعقرب فاسقة والفأرة فاسقة والغراب فاسق...»

وقد أكّد فى موضع آخر من كتابه بفسق الغراب عن قول النبى (صلى الله عليه آله وسلم) أيضا: (نفس المصدر، ٣١٠/٢)

«... وكان شريح هذا قد أدرك النبى صلى الله عليه [آله و] وسلم وقال أبو حاتم: له صحبة. ولفظ الصيد فى الآية الأولى عام، ومعناه الخصوص، فيما عدا الحيوان الذى أباح النبى صلى الله عليه [وآله] وسلم قتله فى الحرم، ثبت عنه صلى الله عليه [وآله] وسلم أنه قال: خمس فواسق يقتلن فى الحل والحرم: الغراب والحداة والفأرة والعقرب والكلب العقور...»

وقال أحمد بن شعيب النسائى (٢١٥-٣٠٣ق) فى (السنن الكبرى) (ج٢): «ما يَقتُلُ المحرمُ من الدواب» (حديث رقم ٣٨١١) «أنبأ قتيبة بن سعيد... أن رسول الله صلى الله عليه [وآله] وسلم قال: خمس ليس على المحرم فى قتلهن جُناح: الغراب والحدأة والعقرب والفأرة والكلب العقور.»

وقال الحافظ أبو عبدالله محمد بن يزيد القزوينى المشهور بابن ماجة فى سننه «باب ما يقتل المحرم» (أبو عبد الله محمد بن يزيد القزوينى المشهور بابن ماجة، سنن ابن ماجة ٩١/٢، حديث رقم ٣٠٨٧) «حدّثنا أَبُوبَكْرِ بْنُ أَبِي شَيْبَةَ ... عَنْ عَائِشَةَ؛ أَنَّ النَّبِيَّ صلى الله عليه [وآله] وسلم قَالَ: خَمْسٌ فَوَاسِقُ يُقْتَلْنَ فِي الْحِلِّ وَالْحَرَمِ: الْحَيَّةُ وَالْغُرَابُ الأَبْقَعُ وَالْفَأْرَةُ وَالْكَلْبُ الْعَقُورُ وَالْحِدأَةُ.»

وقد نبَّه بدر الدين العينى الحنفى فى كتابه عمدة القارى شرح صحيح البخارى، قائلاً: (باب ما يَقتُلُ المحرمُ من الدواب) فإن قلت فى أحاديث الباب، الغراب والحداءة وليسا من الدواب ولو قال من الحيوان لكان أصوب (٤٢/١٦)

وقد جاء حديث أخرجه ابن ماجه عن ... عن النبى أنه قال يقتل المحرم الحية

والعقرب والسبع العادى والكلب العقور والفأرة الفويسقة فقيل له لم قال لها الفويسقة قال لأن رسول الله استيقظ لها وقد أخذت الفتيلة لتحرق بها البيت وهذا لم يذكر فيها الغراب والحدأة وذكر عوضهما الحية والسبع العادى. (نفس المصدر١٦/٤٥)

كل لبيب يعرف أضرار العقرب والفأرة والكلب العقور أو ربما الحدأة ولكن ما هو السبب من وراء انتساب الغراب بذلک؟!

٦. استخدام الغراب فى الفنون الشعرية

لاشک أن استخدام الغراب فى الفنون الأدبية الشعرية بكل أنواعها البلاغية والبديعية فى أشعار الشعراء العرب والفرس ساهمت فى تشويه وجه الغراب التشاؤمى لدى عامة الناس. فحسان بن ثابت هجا الحارث بن هشام بن المغيرة فى البيت التالى: (الديوان: ٣٨)

فَأَجْمَعْتُ أَنَّکَ أَنتَ أَلأَمُ مَنْ مَشَى   فى فُحْشِ مُومِسةٍ وزَوْکِ غُرابِ

يصور الشاعرُ هشامَ بن المغيرة بأبشع الصور، فيصفه بمومس فاجرة لا قيمة لها، والدونية ملازمة لها، كما ويصوره بغراب يمشى مِشية قبيحة، فالشاعر استخدم الغراب فى التعبير عن كرهه وهجائه لهذا الرجل، لأن الغراب باعتقاده يحمل صفات كريهة. فكان هدف الشاعر منها هو الهجاء.

وقد شبَّه الشاعر الفارسى «على معلم» أعداء الإمام الحسين (عليه السلام) بغربان سود عندما يقول: (نقلا عن موقع آفتاب www.aftabir.com)

زاغان سياه كين به باغ دين كشيدند   از عندليبان خوش‌آوا كين كشيدند

الترجمه: لقد جَرَّتِ الغربانُ عساكرَ الحقدِ إلى حديقة الدين فانتقمت من العنادل المتغردة.

فالغراب أصبح فى رأى الشاعر مصدرا للحقد والأذى.

وفى برهة أخرى نجد أبياتا منسوبة إلى فاطمة الصغرى بنت الإمام الحسين (عليه السلام) رثته بها عندما وقف الغراب على جدار البيت الذى كانت فيه فى المدينة فاستشعرت أن أباها قد قضى نحبه حيث كانت فى بيت أم سلمة وكانت لدى أم سلمة قارورة فيها من تراب كربلاء تتعاهدها كل يوم حيث أخبرها الرسول (صلى الله عليه وآله وسلم) أنه إن تحول دما فذلک علامة قتل الإمام الحسين (عليه السلام). (المجلسى،

١٧١/٤٥ الحديث ١٩، ١٦٤؛ الخوارزمی، ٢/ ٩٢)

نعق الغراب فقلتُ من　　تَنْعاه ویحکَ یا غرابْ
قال: الإمام فقلتُ من　　قال: الموفقُ للصوابْ
قلت: الحسین، فقال لی　　بمقال محـزون أجابْ
إن الحسـین بکربلاء　　بین الأسنة والحرابْ
أبکی الحسـین بعبرة　　ترضی الإله مع الثوابْ
ثم استقلتْ به الجناح　　فلم یطقْ رد الجوابْ

یقال إنها کانت فی انتظار رکب السبایا ولما رأت وسمعت البکاء والنحیب واستیقنت باستشهاد أبیها الإمام الحسین (علیه السلام) ومن معه أنشدت الأبیات.

وأنشد الشاعر الفارسی «أمیرمُعزّی» - الذی کان یعیش فی القرن السادس الهجری - قائلا: (کلیات دیوان أمیرمُعزّی نیشابوری: ٢٥٨)

از روی یار خرگهی ایوان همی‌بینم تهی　　درجای آن سرو سهی بینم همه زاغ و زغن

الترجمة: لاأری الحبیب الغالی فی الإیوان فأری الغراب بدلا من السرو الرفیع.

فوجود الغراب مکان السرو الرفیع دلیل علی تحسر الشاعر لعدم حضور مَن یستحقّ الحضور.

وقد شبّه الشاعر الإیرانی المعاصر "فریدون مشیری" إدخال منقار الغراب فی الثلوج بطفل هندی غطّی شفتیه بالحلیب:

(http://radiofarhang.irib.ir/community/thread-60.html)

منقارچودربرف‌زندزاغ،توگویی　　کز شیر بیالوده دو لب بچه هندو

الترجمه: عندما ینقر الغراب فی الثلوج فکأنَّ الصبی الهندی غطّی شفتیه بالحلیب.

ونری الشاعر الکبیر صفی الدین الحلی یصف جاره بصفات للبوم والغراب:

(www.adab.com/modules.php?name=Sh3er&doWhat=shqas&qid=20379&r=&rc=4)

لیَ جارٌ کأنهُ البومُ فی الشکلِ　　ولکن فـی عُجبِـهِ، فغُرابُ

وقد جاء جلال الدین الرومی بتشبیهٍ تمثیلی قائلا: (مثنوی مولوی، ١٨٩/٣)

حميتی بـد جاهلیت در دماغ   بانگ شومی بر دمنشان کرد زاغ

لقد كان للجاهليين تعصُّبٌ أعمى فى تفكيرهم كأنَّ الغراب نعب نعبة الشؤم على دمنهم.

وقال قيس بن المُلَوَّح المشهور بمجنون ليلى (ديوان: ١٠٢)

إذا حالَ الغرابُ الجونُ دونى(٣)   فمنقلبى إلى ليلى بعيدُ

وقال الأخطل: (ديوان، ١٤١٤ق: ٥٠)

بَنَوا كلَّ متفالٍ كأن جبينها   اذا زَحَلَت عنه، جَبينُ الغرابِ(٤)

وقال الشريف المرتضى (www.adab.com/modules.php?name=Sh3er&doWhat=shqas&qid=24290)

فقد صاحَ قبلَ البينِ لى بفراقِهِمْ   غرابٌ على فرعِ الأراكة أبقعُ

٧. الاشتقاق اللغوى للفظة الغراب

إن التشاؤم من الغربان ربما يكون منشؤه من اسمه الموحى بالغربة والفراق، من هنا كثر تشاؤمهم به واستيحاشهم من رؤيته، وأشعارهم تظهر ذلك بجلاء. لاشك أن الاشتقاق اللغوى له دور كبير فى التشاؤم بالغراب والدليل على ذلك ماورد فى أقوال اللغويين وبعض الشعراء من دلالة لفظ «الغراب» على معنى «الغربة والابتعاد» كما ذكر ابن قتيبة الدينورى المتوفى سنة ٢٧٦ ق فى كتابه «غريب الحديث» أبياتا عن جران العود قائلا: (١٤٠٨ق: ٢/٢٠٣)

جرى يومَ جئنا بالجِمالِ نزفُّها   عقابٌ وشحّاجٌ من البينِ يبرحُ

فأمّا العقابُ فهو منها عقوبةٌ   وأمّا الغرابُ فالغريبُ المطرّحُ

ويضيف قائلا: (نفس المصدر) نسب الشاعر جرى العقاب إلى العقوبة من صاحبته والغربة إلى الغراب فترى إلى تقارب مابين هذين التَّأويلين لأنه كان مفارقاً لأحبابه وجرى العقاب بالأعقاب من الدّار ورجوع الحال إلى ما يهوى لضعف المخاوف من المفارق وقوّة الآمال وهذا لأنه كان مقيماً مع أحبَّته فهذا كلُه شاهدٌ لما قد ذكرناه.

يذكر الجاحظ بعض الاشتقاقات التشاؤمية والتفاؤلية عن أسماء الطيور قائلا: (الحيوان، ٣/ ٢٥٦) «فهو [الأعرابىّ] إذا شاء جعل الحَمام من الحِمام [الموت] والحميم والحُمَّى، وإن شاء قال: وقالوا حماماتٌ فحمَّ لقاؤها وإذا شاء اشتقَّ البين من البان

[شـجرة ذات رائحة طيبة]، وإذا شاءَ اشتقَّ منه البيان. ولو شاء الأعرابيّ أن يقول إذا رأى سـوادَ الغراب: سواد سؤدد [السيادة]، وسـواد الإنسان: شخصه، وسواد العراق: سعف نخله، والأسودان: الماء والتمر، وأشباه ذلک – لقاله. قال: وهؤلاء بأعيانهم الذين يصرِّفون الزَّجر کيف شـاؤوا، وإذا لم يجدوا من وقوع شـيءٍ بعد الزَّجر بُدّاً – هم الذين إذا بدا لهم فی ذلک بداء أنکروا الطِّيَرةَ والزَّجْر البتّة.

وجاء فی "لسـان العـرب" لابن منظور أن من معانی الغراب: (مادة غرب) السـواد الذی يتشاءم منه الناس جميعاً، والخبث والغربة والغراب يعنی کذلک البعد والاغتراب، والأسـود الغرابیّ هو شديد السـواد... ومن الغراب، الغروب والأفول والمغارب، ومنه مضاء الحدّ فی القطع وفی الضرب: "ولأضربنکم ضرب غرائب الإبل"، أی الإبل الغريبة عن القطيع.

٨. تقليد الآباء

الأمور التی علمها الأبوان للإنسـان عن التشـاؤم بالغراب هـی اعتقادات خاطئة وهذا السـبب يرجع إلی تقليد الآباء. فکلها اعتقـادات باطلة تلهی الناس عن الأخذ بالأسـباب والانغماس فی مشاکلهم لحلها. وکل هذه الأشياء کان لأهل زمان کَلِمَتُهم فيها، فمنهم من يتفاءل بها ومنهم من يتشـاءم منها بشـدة بل مازال البعض يتشاءم من الغراب. فهذه أشـياء توارثها الأجيال دون أن يعرفوا منشـأها، وکثير من هذه الأشياء يرتبط بمعتقدات قديمة، وغالبا ما يکون لها أسباب ومبررات ولکنها نسيت بمضی الزمن وظلت بقاياها فی معتقدات الناس دون أن يدرکوا لتصرفاتهم وسلوکهم سببا. ففی المدن عندما يشـاهدون الغراب سـواء کان يمر فوقهم أو يحط علی مکان أمامهم، أو يسمعون صوته يتشائمون منه.

٩. الاعتماد علی تفاسير الأحلام

رغم وجود الکثير من الکتب فی مجال تفسـير الأحلام لم نقدر الوثوق بها علی وجه الدقة إلا ما اعتُمِدَ علی القرآن الکريم والروايات الصحيحة لأنها قد تُنسَب إلی الإمام جعفر الصادق (عليه السـلام) أو ابن سـيرين أو غيرهما لايمکننا الاعتماد عليها بسبب

قلة المصادر الموثوقة فيها. لاشك أن تعبير الرؤيا علم عظيم مهم ورد فى القرآن الكريم وفى بعض الروايات الصحيحة عن النبى (صلى الله عليه وآله وسلم) والائمة المعصومين (سلام الله عليهم) ومبناه على حسن الفهم والعبور من الألفاظ والمحسوسات والمعنويات أو ما يناسبها بحسب حال الرائى وبحسب الوقت والحال المعلقة بالرؤيا. وقد أثنى الله على يوسف (عليه السلام) بعلمه بتأويل أحاديث الأحكام الشرعية والأحاديث المتعلقة بتعبير الرؤيا والفرق بين الأحلام التى لا سند لها مثل ما يُنسب إلى النبى (صلى الله عليه وآله وسلم) من أقوال غير حقيقية عن الغراب من دون سبب شرعى أو علمى كما مرَّ ذكره. فلذلك انعكست تلك الكراهية على تعبيرهم رؤية الغراب فى النَّوم، فالغراب فى الأحلام: رجل معجب بنفسه بخيل، غدار يستحلُّ قتل النفس، ومَن رأى أنَّه صاد غرابًا نال مالاً حرامًا، والغراب شؤم إن يُرَ على زرع أو شجر، ومن رأى كأن غرابًا على باب منزله، فإنه يَجنى جناية يندم عليها، ومَن رأى كأنّ غرابًا خدشه، فإنَّه يهلك فى البرد الشَّديد، ومَن رأى أنَّه كلَّمه غراب، أو ولد له غراب، فإنَّه يرزق ولدًا فاسقًا وتدلُّ رؤيته على دفن الأموات، والتغرُّب. (انظر: النابلسى. (بلا تاريخ). ٢/١١٤ - ١١٥). وقد نجد تذبذبا شديدا فى تفسير الأحلام عن رؤية الغراب فى كتب تفاسير الأحلام.

٠١. الانطباعات الخاطئة عن سفر التكوين فى التوراة

سفر التكوين هو أول أسفار التوراة (الأسفار الخمسة للنبى الكريم موسى (عليه السلام) قيل: إن نوحا عندما طالت به الرحلة فى الطوفان أرسل الغراب رسولاً ليرى إذا ما كانت الأرض جفت وبانت اليابسة، حسب الرواية التى هى أقرب للأسطورة من الحقيقة، فالغراب لم يَعُد لأنة انشغل بأكل جيف الغرقى، ولكن لإنصاف الغراب لم يأت ما يؤكد تلك الرواية فى سفر التكوين أو حتى فى النصوص القرآنية، حيث جاءت النصوص فى سفر التكوين كما يلى (الإصحاح: ٨)

(٦) وحدث من بعد أربعين يوماً ان نوحا فتح طاقة الفلك التى كان قد عملها (٧) وأرسل الغراب فخرج مترددا حتى نشفت المياه عن الأرض (٨) ثم أرسل الحمامة من عنده ليرى هل قلت المياه عن وجه الأرض (٩) فلم تجد الحمامة مقرا لرجلها فرجعت إليه إلى الفلك لأن مياها كانت على وجه كل الأرض فمد يده وأخذها وأدخلها عنده

إلـى الفلک (١٠) فلبث أيضا سـبعة أيام أخر وعاد فأرسـل الحمامة من الفلک (١١) فأتت إليه الحمامة عند المساء وإذا ورقة زيتون خضراء فی فمها فعلم نوح أن المياه قد قلت عن الأرض (١٢) فلبث أيضا سـبعة ايام أخر وأرسل الحمامة فلم تعد ترجع إليه أيضا (١٣) وكان فی السنة الواحدة والست مئة فی الشهر الأول فی أول الشهر ان المياه نشفت عن الأرض فكشف نوح الغطاء عن الفلک ونظر فإذا وجه الأرض قد نشف.

وهنا ومن خلال النص الموجود فی سـفر التكوين، لا يوجد ما يشير على أن الغراب قد أكل لحم الجيف أو حتى ما يشـير إلى عدم عودته إلى الفلک مرة أخرى. كل ما ورد وحسب النص هو تردد الغراب فی المهمة. قد يعود ذلک إلى خوف الغراب من الطوفان أو تكاسله فقط، لذلک ليس من المعلوم من أين جاءت قصة انشغال الغراب بجيف الغرقی؟!

هذه الرواية لم تأت فی القرآن الكريم، ولا ورد بشأنها أی حديث سوى رواية واحدة عن قتادة رحمه الله قال: بعث نوح عليه السلام الحمامة فجاءت بورق الزيتون، فأعطيت الطوق الذی فی عنقها وخضاب رجليها.

وهنا ومن خلال النص الموجود فی سفر التكوين لا يوجد ما يشير إلى أن الغراب قد أكل لحم الجيف، أو حتى ما يشـير إلى عدم عودته إلى الفلک مرة أخرى. كل ما ورد وحسب النص هو تردد الغراب فی المهمة، قد يعود ذلک إلى خوف الغراب من الطوفان أو تكاسـله فقط لذلک ليس من المعلوم من أين قد جاءت قصة انشـغال الغراب بجيف الغرقی. فالانطباعات الخاطئة اتّهمت الغراب بأنه انشـغل عن نوح بجيفة. فلذلک متهم باللؤم والغدر.

هذا وقد جاء ذكره فی القرآن فی قصة ابنی آدم عليه السـلام ﴿وَاتْلُ عَلَيْهِمْ نَبَأَ ابْنَیْ آدَمَ بِالْحَـقِّ إِذْ قَرَّبَا قُرْبَانًا فَتُقُبِّلَ مِنْ أَحَدِهِمَا وَلَمْ يُتَقَبَّلْ مِنَ الْآخَرِ قَالَ لَأَقْتُلَنَّکَ قَالَ إِنَّمَا يَتَقَبَّلُ اللَّهُ مِنَ الْمُتَّقِينَ * لَئِنْ بَسَـطْتَ إِلَیَّ يَدَکَ لِتَقْتُلَنِی مَا أَنَا بِبَاسِـطٍ يَدِیَ إِلَيْکَ لِأَقْتُلَکَ إِنِّی أَخَـافُ اللَّهَ رَبَّ الْعَالَمِينَ * إِنِّی أُرِيدُ أَنْ تَبُوءَ بِإِثْمِی وَإِثْمِکَ فَتَكُونَ مِنْ أَصْحَابِ النَّارِ وَذَلِکَ جَزَاءُ الظَّالِمِينَ (٢٩) فَطَوَّعَتْ لَهُ نَفْسُـهُ قَتْلَ أَخِيهِ فَقَتَلَهُ فَأَصْبَحَ مِنَ الْخَاسِـرِينَ * فَبَعَثَ اللَّهُ غُرَابًا يَبْحَثُ فِی الْأَرْضِ لِيُرِيَهُ كَيْفَ يُوَارِی سَوْأَةَ أَخِيهِ قَالَ يَا وَيْلَتَا أَعَجَزْتُ أَنْ أَكُونَ مِثْلَ هَذَا الْغُرَابِ فَأُوَارِیَ سَوْأَةَ أَخِی فَأَصْبَحَ مِنَ النَّادِمِينَ﴾ (المائدة: ٢٧ إلى ٣١)

هذه الآيات تشير إلى:

أولا: هناك فرق بين سرد قصة هابيل وقابيل وإرسال الغراب فى القرآن الكريم والتوراة.

ثانيا: توضح إعجاز الخالق عزَّ وجلَّ بأنه بعث غرابا يوارى سوءة أخيه ولماذا لم يبعث طائر آخر؟ من خلال الآيات الكريمة نجد أن الغراب كان أول معلم لبنى آدم عندما جاء ليعلم الإنسان كيف يحترم جثمان أخيه الإنسان بعد أولى الجرائم فى البشرية!

النتيجة

١. على الرغم من الاختلاف فى التشاؤم من بيئة لأخرى، أصبح التشاؤم بالغراب مشتركا بين الفارسية والعربية، حيث قلما ورد أن فارسيا أو عربيا أحب هذا الطائر، بل كرهه وكره رؤيته؛ فلذلك كان طائرا مشؤوما كريها خبيثًا لدى الفرس والعرب.

٢. يلاحظ من خلال الأشعار الواردة فى هذا المبحث أن الغراب مرتبط بشكل وثيق بموضوع فراق الأحبة والرحيل.

٣. كان هذا الطائر من أهم الطيور التى دخلت فى باب الطيرة، والزجر والعيافة.

٤. عكَسَ الغراب فى تجربة الشعراء العرب والفرس الألوان التى تتلون بها نفسية الشاعر ورؤيته الذاتية، فعكس حالات نفسية موجودة داخل الشاعر، كالتشاؤم والحزن والبكاء والخوف، فكانت صورة الغراب خير ممثل لما يجول فى خلدات النفس.

٥. الغراب وفق الأساطير والقصص الفارسية والعربية فهو مصدر الشؤم، فيتشاءم الناس من شكله وصوته، ويعتبرونه رمزاً للخراب والدمار، فإن الخيال الشعبى لا يتصور أن يعود إلى نوح عليه السلام بأخبار السلامة. ولذلك لا بد أن يبطئ عليهم وينشغل عنهم بجيفه.

٦. استطاع هذا المخلوق الضعيف ليعلّم الإنسان رغم قوته وجبروته دروساً وعبر. والا فهل كان من المعقول أن طائرا ضعيفا كالغراب يعلم الإنسان دفن الموتى؟!

الهوامش

١. ولد فى مدينة هرسين بمحافظة كرمانشاه توفى فى كرمانشاه سنة ١٩٨٤ تسميته

بالشامى يرجع إلى تصغير اسمه «شاهمراد» فى اللهجة الكردية.

٢. من الشعراء المشهورين فى العهد الصفوية، ولد سنة ٩٣٠ الهجرية فى ومدينة بافق شـرقى إيران فدرس على أساتذة يزد الكبار ثم ذهب إلى مدينة كاشان للتدريس وفى خاتمة المطاف عاد إلى يزد حتى وافته المنية سنة ٩٩٧ الهجرية.

٣. حالَ دونَه: مَنَعَهُ؛ الغرابُ الجونُ: شديد السواد.

٤. المتفال: النتنة التى تستحق أن يُتفَل عليها؛ زحلت: كشفت.

المصادر والمراجع

القرآن الكريم.

الأبشيهى، شهاب الدين أحمد. (١٤١٢ ق). المستطرف فى كل فن مستظرف. بيروت: دار مكتبة الحياة.

ابن قتيبة الدينورى، عبد الله بن مسلم. (١٤٠٨ق). غريب الحديث. ط:١، بيروت: دار الكتب العلمية.

ابن ماجة، أبو عبدالله محمد بن يزيد القزوينى. سنن ابن ماجة. طبع بيروت.

ابن منظور. لسان العرب. ط: ٣٦. بيروت: المكتبة الكاثوليكية.

الأخطل. (١٤١٤ق). ديوان الأخطل. شرح مهدى محمد ناصر الدين. بيروت: دارالكتب العلمية.

اعتصامى بروين. (١٣٧٧ش). ديوان. ط: ٢. تهران: انتشارات ساحل.

النابلسى، عبدالغنى. (لاتا). تعطير الأنام فى تفسير الأحلام. القاهرة: البابى الحلبى.

أمير معزّى نيشـابورى، ابو عبد الله محمد. (١٣٨٦ش). كليات ديوان أمير معزى نيشـابورى. ط: ١. تهران: لاتا.

البحترى، الوليد بن عبيد بن يحيى. (١٩٦٣م). ديوان البحترى. شرح وتحقيق حسن كامل الصيرفى. ط: ١. القاهرة: دار المعارف.

بدوى، عبده. (١٩٨٨م). الشـعراء السـود وخصائصهم فى الشـعر العـربى. ط: ١. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

البغدادى، عبد القادر بن عمر. (١٩٨٦م). خزانة الأدب. ط:١. تحقيق عبد السلام هارون. القاهرة: مكتبة الخانجى.

الترمذى السـلمى، محمد بن عيسى. (بلا تأريخ) الجامع الصحيح المشهور بسنن الترمذى. بيروت: دار إحياء التراث العربى.

الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر.(١٩٥٨م). الحيوان، ط: ٢، تحقيق عبد السلام هارون. القاهرة: مطبعة مصطفى البابى الحلبى.

حسان بن ثابت. (لاتا). الديوان، شرح محمد عزت نصر الله. بيروت: دار إحياء التراث العربى.

الخوارزمی، أبو المؤيّد الموفّق بن أحمد المكّی. (١٤١٨ق). مقتل الحسين. تحقّيق: محمّد السماوی. ط: ١. قمّ المقدّسة: دار أنوار الهدی.

شاهرخی، محمود وكاشانی، مشفق. (١٣٧٦ش). آينه آفتاب. ط: ٢. لامک: انتشارات أسوه.

الصفدی، أبو الصفا صلاح الدين خليل بن عز الدين أيبک بن عبد الله الألبكی. (١٤٠٩ق). الشعور بالعور. ط:١، تحقيق عبد الرزاق حسين. عَمَّان – الأردن: دار عمار.

عنترة بن شداد العبسی. (١٩٩٢م). ديوان. شرح الخطيب التبريزی. هوامش وفهارس مجيد طراد. ط: ١. بيروت: دار الفكر العربی.

قيس بن المُلَوَّح. (١٤٢٠ق). ديوان قيس بن المُلَوَّح. تعليق يسری عبدالغنی. ط: ١. بيروت: دارالكتب العلمية.

المجلسی، محمد باقر. (١٩٨٣ م). بحار الأنوار الجامعة لدُرر أخبار الائمة الأطهار. بيروت: دار إحياء التراث.

محمد علی، إبراهيم. (٢٠٠١م). اللون فی الشعر العربی قبل الإسلام، قراءة ميثولوجية. ط: ١. طرابلس: جروس برس.

مولوی، جلال الدين محمد بلخی. (١٣٧٢ش). مثنوی معنوی. تصحيح الدكتور محمد استعلامی. طهران: زوار.

مولوی، جلال الدين محمد بلخی. (لاتا). ديوان شمس. غزليات. تهران: لانا.

النابغة الذبيانی (لاتا). ديوان النابغة الذبيانی، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم. مصر: دار المعارف.

نهج البلاغة. (١٣٨٧ق). نسخة صبحی الصالح. ط: ١. بيروت: دار الكتاب اللبنانی.

المجلات والصحف

الحجيری، محمد. (٢٠٠٨م). «غراب الشعر» مجلة الغاوون الإلكترونية. العدد ٨، تشرين الأول. بيروت.

المواقع الإلكترونية

www.adab.com/modules.php?name=Sh3er&doWhat=shqas&qid=2613&r=&rc=12

www.adab.com/modules.php?name=Sh3er&file=print&qasno=9685

www.aftabir.com/articles/view/art_culture/literature_verse

www.alwarraq.com موقع الوراق

www.smartsch.com/forums/showthread.php?p=348

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الثالثة – العدد العاشر – صيف ١٣٩٢ش/ حزيران ٢٠١٣م
صص ١٦٩ ـ ١٥٥

إطلالة نقدية على نشأة المسرحية التاريخية في إيران

ناصر قاسمی*

الملخص

إن المسرح الحديث قد غرست جذوره في أواسط القرن التاسع عشر الميلادي بطرق مختلفة ولا سيما الترجمة، وقام الكتاب المسرحيون بتأثر من المسرحيات الفرنسية ولا سيما مسرحيات موليير. فكان المسرح في البداية تكوّن من المسرحيات الهزلية التي كان أبطالها من القرويين السذج والشخصيات القريبة من المجتمع الإيراني. ثم تطور ونشأت المسرحيات التي ركزت على نماذج حية من الحياة والمجتمع. اتسم المسرح الإيراني منذ نشأته بالنزعة التاريخية، فقد لجأ الكاتب المسرحي الإيراني منذ تعرّفه المسرح الغربي إلى التاريخ واستلهمه في مسرحياته لدوافع مختلفة، كالحنين إلى الماضي لما يحفل به من قصص مثيرة ونوادر طريفة وشخصيات بطولية، والتغني به، وتنوير الشعب وإثارته على الطغاة من الحكام والأجانب، وبغرض الإسقاطات التاريخية وإعادة تقييم الأحداث من المنظور المعاصر، والدفع بالآخرين لاتخاذ موقف من الواقع عبر أمثولة الماضي والتاريخ.

وتقوم هذه المقالة بتسليط الضوء على نشأة المسرحية التاريخية في إيران، والأسباب التي أدّت إلى إقبال الكتاب المسرحيين على هذا النوع الأدبي، وتبيين مسار تطورها عبر اجتياز مراحلها المختلفة، وتقوم أيضاً بدراسة المسرحيات التي تركها الكتاب المسرحيون آنذاك استمداداً من طريقة وصفية تحليلية والنقد عليها.

الكلمات الدليلية: إيران، المسرحية، التاريخ، الأدب، العصر المعاصر.

---

*. أستاذ مساعد في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة طهران – فرديس قم.
naserghasemi@ut.ac.ir

تاريخ الوصول: ١٣٩١/١٢/٥ش تاريخ القبول: ١٣٩٢/٣/٨ش

المقدمة

لم يكن تصور المسرح والمسرحية عند الإيرانيين بالأمر البعيد عن خواطرهم، فقد سبق لهم – عبر التاريخ – أن عرفوا كثيراً من الأشكال الحوارية والظواهر المسرحية، سواء أكان ذلک من واقعهم الاجتماعی أم التاريخی، إذ إن تاريخ الفنون المسرحية فی إيران، استنادًا إلى المعلومات المتوافرة، عرف منذ القديم، العروض الدينية أو المراثی التی كانت تقوم بتجسيد المراسم المذهبية، بالإضافة إلى العروض الشعبية التی تقوم بنقد الأوضاع الاجتماعية أو الترفيه عن المواطنين.

أما المسرح الحديث فقد غرست جذوره فی أواسط عهد الدولة الصفوية بدءًا من المسرحيات الهزلية التی كان أبطالها من القرويين السذج والشخصيات الغريبة عن المجتمع الإيرانی. وعرفت إيران المسرح بمفهومه الغربی الحديث ضمن جميع أشكال الآداب والفنون الأوروبية منذ أواسط القرن التاسع عشر الميلادی مع إنشاء دارالفنون وبدء نشاط حركة الترجمة عن اللغات الأوربية. ومنذ إنشاء دارالفنون بطهران عام ١٨٥١م.

دخل المسرح بمعناه الحالی إيران للمرة الأولى عن طريق الترجمة، خاصة ترجمة آثار موليير الكاتب المسرحی الفرنسی الشهير، إذ تُرجمت مسرحياته إلى الفارسية بعد تأسيس مدرسة دار الفنون وانتشار اللغات الأجنبية ولاسيما الفرنسية فی إيران، وكانت تعرض فی ساحة تلک المدرسة. ومن أوائل المسرحيات التی ترجمت يمكن أن نذكر مسرحية «طبيب إجباری» وهی ترجمة لمسرحية موليير Medicin malgrelui (طبيب رغم أنفه) وقد ترجمها إلى الفارسية محمد حسين خان اعتماد السلطنة ونشرت بطهران عام ١٩٠٤ م.

وكان أول المخرجين الذين انطلقوا من واقع المجتمع الإيرانی فی موضوعات المسرحية وأشكالها تزامناً مع ترجمة مسرحيات موليير، وبشكل قريب من أسلوب غوغول (الكاتب المسرحی الروسی)، هو ميرزا فتحعلی آخوند زاده الذی كتب ست مسرحيات باللغة التركية، وترجمها كلها إلى الفارسية جعفر قراچه داغی. ويعدّ آخوندزاده أول كاتب مسرحی إيرانی سار على النهج الفرنسی وقام بنشر أسلوبه،

واشتهر آخوند زاده (بموليير الشرق وغوغول قوقاز وموليير آذربيجان) بسبب كتابة مسرحياته الست الهزلية.

ولكن أول من قام بكتابة مسرحيات باللغة الفارسية هو ميرزا آقا تبريزى الذى ألّف ثلاث مسرحيات قصيرة تنسب خطأً إلى ميرزا ملكم خان ناظم الدولة، ونشر بعضها فى حواشى صحيفة اتحاد التبريزية عام ١٩٠٨م.

وقد هيأت الثورة الدستورية فى إيران عام ١٩٠٣م أرضية لانتشار صحف لاحصر لها، مملوءة بهجوم علنى على الحكومة ومؤسسات الدولة الرسمية، كما أنها هيأت المناخ المناسب لظهور تدريجى لوعى ثقافى ديد. ونجحت فى إحراز تقدم نحو ثورة ثقافية. وفى أثناء ذلك اطلع الناس على التطورات العلمية والثقافية والاقتصادية فى الغرب ولاسيما المسرح الحديث الذى كان من مظاهر الحضارة الغربية.

وأما الثورة الإسلامية الإيرانية فهى نقطة انعطاف فى تاريخ إيران، وتعدّ أيضاً نقطة انعطاف فى الأدب المسرحى، إذ إنها أوجدت التحول والتطور فى مضامين المسرحيات وأشكالها الفنية، وحمّلت الفنان المسرحى مسؤولية كبيرة وصعبة تمثّلت فى مكافحة الغزو الثقافى الغربى والحد من انتشاره، فضلاً عن نشر القيم الثقافية الإسلامية فى المجتمع.

إن المسرحيات التى ظهرت بعد الثورة تنطوى بشكل عام على الأحداث التاريخية والسياسية والاجتماعية التى حدثت قبل الثورة، وعلى ما كان المجتمع الإيرانى يعانى منه فى زمن الشاه من ظلم وفساد وفقر وتخلف. وقد تغيرت مضمونات المسرحيات ومفهوماتها بعد الثورة، بعد أن كانت تعالج المسائل السياسية والمشاكل الاجتماعية التى كان يعانى المجتمع الإيرانى قبل الثورة. وحاول الكتاب المسرحيون فى هذه الفترة أن يقارنوا فى مسرحياتهم الوضع السائد سياسياً واقتصادياً وثقافياً فى زمن الشاه والوضع فى فترة ما بعد انتصار الثورة .

وقد تخلى المسرح فى إيران بعد الثورة عن مسرح العبث الذى عرفته أوروبا، واتجه المسرح نحو القيم الإنسانية والأخلاقية. وقد قام المسؤولون والمعنيون بالمسرح، بعد انتصار الثورة، بخطوات حثيثة فى المسرح ليحوّلوا هذا الفن المنبهر بالغرب إلى فن إيرانى أصيل صادر عن ثقافة الثورة الإسلامية وقيمها.

أما هذه المقالة فإنها بصدد الإجابة على الأسئلة منها: كيف نشأت المسرحية التاريخية في إيران؟ ما هي المراحل التي مرّت بهذه المسرحية؟ ومن هم الكتاب المسرحيون الذين تناولوا هذا النوع من المسـرحية؟ والباحث للإجابة عن هذه الأسئلة استمدّ من المنهج الوصفي والتحليلي مروراً بالنقد عليها.

المسرحية التاريخية في إيران

اتسـم المسـرح الإيراني منذ نشـأته بالنزعة التاريخية، فقد لجأ الكاتب المسرحي الإيراني منذ تعرّفه المسـرح الغربي إلى التاريخ واستلهمه في مسرحياته لدوافع مختلفة، كالحنين إلـى الماضي لما يحفل به من قصص مثيرة ونوادر طريفة وشـخصيات بطولية، والتغـني به، وتنوير الشـعب وإثارتـه على الطغاة مـن الحكام والأجانـب، وبغرض الإسقاطات التاريخية وإعادة تقييم الأحداث من المنظور المعاصر وغيرها.

وبمـا أن إيران في العهد القاجاري كانت مسـرحاً مفتوحاً لنهب الدول المسـتعمرة والطامعـين وغاراتهـم، في الوقت الذي كان الشـعب فيه يرزح تحـت ضغوط الحكام والملـوك القاجاريـين وظلمهم، ومـن ثمّ كان المثقفون ومنوّرو الفكـر يعانون من قمع الحكومة وبطشها وتشـدّدها عليهم وسلب حرياتهم الفردية والاجتماعية، ومن ثمّ كان توجيـه اللوم إلى الحكومة ورجالها أمراً شـديد الصعوبة، إن لم يكن مسـتحيلاً، وكان محفوفـاً بالمخاطر التي تصل إلى حد تهديد الحياة، لذلك لجأ الكتّاب المسـرحيون إلى التاريخ، فقاموا بإسـقاط الأحداث المعاصرة على أحـداث الماضي الغابر للتعبير عن قضاياهم الراهنة، ولاستخلاص العبرة والحكمة من تلك الأحداث الغابرة. (سايكس، ١٣٧٧ش: ٤٣٥ و٤٤٠؛ آرين پور، ١٣٧٢ش، ج٢: ٢٣٨)

وممـا يلفت النظر في هذه الفترة أن الكتّاب المسـرحيين الإيرانيين من بداية تعرّفهم المسـرح، قاموا بإسـقاط الوقائع المعاصرة على الأحـداث التاريخية، وخير دليل على ذلـك، الوصية التي أوصاها مـيرزا فتحعلي آخوند زاده إلى تلميذه ميرزا آقا تبريزي، عندما نصحه بإسـقاط أحداث عصره علـى التاريخ كي يكون بعيداً عن دائرة الاتهام، لأن كتابـة المظالم ونشـرها كما هي عليـه في زمن حاكم الأهواز (أشـرف خان) يعني

الوقوع فى مشكلة، والسير إلى حيث يقف الجلاّد، لذلك كانت الوصية بأن يتم الحديث عن زمن الملك سلطان حسين الصفوى الذى عرفه التاريخ بفساد الحكم وانتشار الفوضى، وهنا لا بد لمن يعى أن يقرأ ما بين السطور (Subtext)، ويعرف أن المقصود هو (أشرف خان) ورجاله. (ملك پور، ١٣٦٤ش، ج١: ١٨٤)

ومن النقاط البارزة فى استلهام التاريخ فى هذه الفترة، انتقاء أبطالهم من الحكام والأرستقراطيين والقواد المعروفين فى مسرحياتهم، مثل أشرف خان حاكم الأهواز، وزمان خان، والسلطان حسين الصفوى، وأنوشروان وغيرهم. وكذلك تقيّد الكتّاب المسرحيين بسير الحدث التاريخى وتوظيف حقائق التاريخ ووقائعه وشواهده وأحداثه وشخوصه، كما هى فى التاريخ.

وقد اهتم معظم الكتّاب المسرحيين فى العصر البهلوى، ولا سيما فى بداية حكم رضا شاه، بالوطنية والافتخار بإيران القديمة فى فترة نجت إيران من سيطرة حكومة القاجاريين التى أهدرت طاقات البلد، وكان المنقذ الجديد يبشّر الناس بالحرية والاستقلال والعودة إلى الافتخار الوطنى، لذلك كان الاهتمام بإعادة أمجاد إيران القديمة أفضل طريقة لإظهار الدمار والأزمات التى عانى منها البلد والشعب. وقد غلبت روح الافتخار الوطنى فى مسرحيات هذه الفترة بسبب ترويج الحكومة الإيرانية وتعظيمها لإيران والتاريخ الماضى، حيث أقبل المسرحيون الإيرانيون على التاريخ ولا سيما التاريخ السابق للإسلام، واستمدوا مسرحياتهم من فتراته للاعتزاز بالقومية والمجد القديم، الذى كانت تتمتع الحضارة الإيرانية فيه بالبطولات التاريخية القديمة، فبرزت مسرحيات، مثل «پروين دختر ساسان» (بروين بنت الساسان ١٩٢٨م)، لصادق هدايت، و«تجديد عظمت ايران» (تجديد عظمة إيران) لإبراهيم خواجة نورى، و«كوروش كبير» (كورش[قورش] الكبير) لمصطفى دهشتكار وغيرها. (المصدر نفسه: ١٢٤؛ آرين پور،١٣٧٢ش: ٢٣٨)

ومن الجدير بالذكر أن الإيرانيين احتفلوا بذكرى الألفية لـ «فردوسى طوسى» الشاعر الملحمى الإيرانى عام ١٩٣٤م، وكان هذا الاحتفال يتعلّق بالأحداث الوطنية التى بدأت فى إيران، وقد ساعد هذا المهرجان فى تعزيز المسرحيات التاريخية وترويجها

فى هذه الفترة.

ولكن الصفحة لم تلبث أن انقلبت وذاب ثلج الأحلام، وبدأت فترة الظلم والاستبداد والاضطهاد، وانتشر الفقر والاضطراب بين الشعب، وبالتالى تمّت ملاحقة المثقفين ومنيرى الفكر بلا هـوادة، وجرت اغتيالات فى صفوف الحركة الوطنية والشـخصيات المحبوبة من الشـعب من جانب، ومن جانب آخـر بلغت تحركات الـدول الأجنبية وتدخّلاتها أعلـى مراحلها إلى أن تسـلّطت على البـلاد كاملة، وفى هذه الأثنـاء لم يجد الكتّاب المسـرحيون سبيلاً غير اللجوء إلى التاريخ، مما يتيح للكاتب مساحة حقيقية من حرية التعبـير للحديث عما يجرى فى البـلاد من الأحداث، فقاموا بإسـقاط الواقع الحاضر على الأحداث الماضية، ليدفعوا بالآخرين لاتخاذ موقف من الواقع عبر أمثولة الماضى والتاريخ، فأخذوا يخرجون من الإطار الكلاسيكى الذى يقدّس التاريخ الوثيق بأحداثه ووقائعـه، ويقومون بالتشـكيك فى الواقـع، من حيث كونه واقعاً، ومـن ثمّ فى التاريخ من حيث هو تاريخ، ويسـائلون التاريخ وأحداثه. واختـار الكتّاب فى هذه الفترة من التاريخ الإيرانى أحلك لحظاته وأكثرها قسوة ومرارة وهواناً، وانتقوا من عامة الناس والشعب المسـحوق ومن الذين ضاع ذكرهم فى التاريخ ونسيهم المؤرخون، شخصيات لمسرحياتهم. (بصيرت منش، ١٣٧٧ش: ٣٨- ٤٠)

مراحل كتابة المسرحية التاريخية فى إيران

يمكن تقسيم المسرحيات التاريخية فى إيران إلى ثلاث مراحل:

المرحلة الأولى: منذ نشـأة المسرح حتى الثورة الدسـتورية عام ١٩٠٦م: فى رحلة البحث عن أسـس المسـرح الإيرانى وتاريخه، يمكن للمرء أن يرى أنّ ولادة المسرح فى إيران ارتبطت بالأحداث التاريخية، وخير مثال على ذلك مسرحيات ميرزا آقا تبريزى، والتى نُسـبت بالخطأ إلى ميرزا ملكم خان، والتى عرفها الجمهور باسـم "سرگذشـت اشـرف خان حاكم عربستان" (حكاية أشـرف خان حاكم عربستان [الأهواز]). فهذه المسـرحية تنقل لنا القصة التاريخية لحاكم الأهواز أشرف خان، ومسرحيته الثانية تحت عنوان "شـيوه حكومت زمان خـان" (طريقة حكم زمان خان)، كانـت تاريخية أيضاً

ومسرحيته الثالثة "حكايت كربلا رفتن شاه قلى ميرزا" (حكاية ذهاب شاه قلى ميرزا إلـى كربلاء)، تصور لنا قصة ذهاب شـاهقلى ميرزا إلى كربلاء وما رافقها من أحداث ومواقـف. من خلال هذه الأمثلة ندرك أن الأدب المســرحى الإيرانى كان قد ظهر فى نعومة أظفاره أمام الملأ بقالب تاريخى. (ملك پور، ١٣٦٤ش، ج١: ١٨٦)

لقـد وقـع اختيار الكتّاب المســرحيين فى هــذه المرحلة على مسـرحيات الكاتب الفرنسـى موليـير، لأنهم هدفـوا من خلال ذلك إلـى عدة أمور، ومنها وجود تشـابه كبير بين الشـخصيات فى مسـرحيات موليير من جهة، وبين شخصيات المجتمع فى عهد الدولة القاجارية من حيث العلاقة السـائدة بين السـلطان وعامة الشـعب، بالإضافة إلـى أن ترجمـة أعمال موليير كانت طريقة لتوجيه الأبصـار إلى ما يجرى فى البلاد من خلال الأحداث المتشـابهة، والتى ورد ذكرها فى مؤلفات موليير وغيره من المسرحيين. (اسكويى، ١٣٧٧ش: ٦٩)

يعدّ الكاتب المســرحى الإيرانى نريمان نريمانوف أول من كتب المسرحيات التاريخية الخاصـة بتاريخ إيـران، حيث إن الجرائـد القوقازية والإيرانية ضمّـت فى صفحاتها مقالات كثيرة حول المسرحية التاريخية، مما أغنى الموضوع وألهم كتّاباً آخرين أن يحذوا حذوه، ومن هذه المسرحيات، مسرحية "نادر شاه ١٨٩٩م" وقد كتبها نريمانوف فى وقت كانت البلاد تعانى بشـكل كبير من اسـتبداد الملوك وذوى النفوذ فى إيران، ومن عدم كفـاءة أجهزة الحكم، الأمر الذى نتج عنه هدر المال العـام وتبذيره، وتعدّى ذلك إلى سـلب أموال البيـوت الإيرانية من خلال إنهاكها بالضرائب الجائـرة. لقد لجأ الكاتب القديـر إلى التاريخ ليكون غطاءً آمناً لصرختـه فى وجه الحكومة القائمة، حيث دارت أحداث المسرحية حول السلطان حسين شاه، وطهماسب الثانى، ونادر شاه، أى الحكّام الذين عُرفوا بعدم كفاءتهم فى إدارة شـؤون الحكم واسـتبدادهم ودمويّتهم، ومن خلال إبـراز هذه الصـورة الواقعية تمكّن نريمانوف من توجيه الأنظـار إلى حكم القاجاريين الفاسـد والمغتصب لخيرات البلاد ونفوس العباد، وتمكّن بذلك من تجاوز مقصّ الرقابة الحكومية. (ملک پور، ١٣٦٤ش، ج٢: ١٢٦)

وجديـر بالذكر أن المسـرحيات التاريخيـة فى هذه المرحلة اتّسـمت بالحفاظ على

حقائــق التاريــخ والتقيد بها، وأيضاً الإقبال على المضمونــات الأخلاقية والدعوة إلى التمسک بالفضيلة، وتقديم العبرة.

المرحلة الثانية: من الثورة الدســتورية ١٩٠٦م حتى انقلاب ١٩ آب عام ١٩٥٣م: لقد أخذت بعض المضامين من قبيل الوطن، والحرية، وقضايا المرأة تترسـخ فى الأدب والفن فى مطلع الثورة الدستورية فى إيران، وفى المراحل اللاحقة سعى المؤلفون والكتّاب ولا ســيما بعد ســنة ١٩٢٢م إلى الحفاظ على هذه المضامين، وإلى الالتزام بها بوصفها مكتســبات عزيزة فى زمن التسلط والاســتبداد، مما أدّى إلى إلباس الواقع المرير ثوب التاريخ والأسطورة، ليبقى ذلک الخيط الرفيع الذى يربط بين المفكرين والمجتمع، والذى يعبر بالمفكر إلى برّ الأمان، ويكشــف المستور فى ذلک الزمان. كان الكتّاب المسرحيون فى ذلک العصر يبحثون عن الهوية الوطنية الحقيقية، وكان ذلک التحدى يشكل هاجساً دائمــاً يدفعهم إلى العودة للتاريــخ، وفتح أبواب الماضى، والســعى فى دروب الزمان، تهديهم منارة الفخار والاعتزاز بماضى إيران العصىّ على النسيان، وكانت الغاية إعادة القاطرة إلى مســارها الصحيــح، ولتنفض البلاد المنهكة غبار الذل، وتعود إلى ســابق عهدها كشــمس النهار، وبهذه الطريقة تصل الرســالة إلى العامة ويسمع الناس النداء، وقد كانت ملحمة شاهنامه فردوســى المرجع الأساسى لغالبية هؤلاء المؤلفين. (طالبى، ١٣٧٩ش: ١٨)

كذلــک يجب الإشــارة إلى أن الشــعور الوطــنى والتعلق بالوطــن، فى عهد الثورة الدستورية فى إيران والسنوات القليلة التى سبقت ذلک العهد، قد تنامى وبلغت معنويات الشــعب الإيرانى الوطنية ذروتها. وفى هذه المرحلة، جاء ميرزا زاده عشــقى وهو أحد الكتّاب المسرحيين الإيرانيين، وأفرغ هذه المشاعر كلها فى مسرحيته المعروفة "رستاخيز شــهرياران ايران" (بعث الملوک الإيرانيين ١٩٢٠م)، وذلک بعد عودته من السفر الذى أوصلــه إلى أطلال إيوان المدائن مقر الحكومة الساســانية، ولقد أظهر هذا الكاتب فى مســرحيته هذه، مدى تأثره بالوضع الحالى الذى وصلت إليه إيران بالمقارنة مع ماضيها العريق. (خلج، ١٣٨٠ش: ٧٠)

ومن الكتّاب الآخرين (غريغور يقيكيان) الذى ينتمى إلى المدرسة نفسها، من حيث

أسلوبه فى كتابة المسرحيات التاريخية، والتى تتلاقى مع الكتابات السابقة فى أهدافها وغرضها، وعلى سبيل المثال لا الحصر، مسرحيته التى تحمل اسم "جنگ شرق وغرب يا داريوش سوم" (حرب الشرق والغرب أو داريوش الثالث ١٩٢٧م) التى تدور أحداثها حول هجوم الإسكندر المقدونى على إيران وسيطرة جنوده على بعض مناطق البلاد، والأوضاع الداخلية فى بلاط حكم داريوش الثالث آنذاك، حيث يمثّل الإسكندر فى هذه المسرحية الغرب الذى يفخر بالتقدّم الجديد، ويمثّل داريوش الثالث الشرق الذى تعرّض للموت بسبب الفساد والخيانة. (يقيكيان، ١٣٠٧ش) وكذلك مسرحيته الأخرى "أنوشيروان عادل ومزدک" (أنوشروان العادل ومزدک ١٩٢٩م) والتى تصوّر لنا مرحلة العهد الساسانى، وهى فى حقيقة مضمونها تهدف إلى إيضاح الوضع والظروف السائدة فى العهد القاجارى، فهى تروى قصة "مزدک" الذى جاء بعقيدة جديدة لفتت انتباه إمبراطور إيران "قباد" فسكن فى البلاط، وقام بتبليغ عقيدته مستغلاً إمكانيات البلاط والجنود والأموال والمبلّغين، ورافقته فى هذا العمل ابنة رئيس الكهنة، وقام مزدک بمؤامرة على "خسرو أنوشيروان" وبعد أن كشفها "أنوشيروان" خلع "قباد" من السلطة، وحكم على "مزدک" بالإعدام، وأخيراً أُعدم شنقاً وأُحرق جسده فى النار.

ومن كتّاب المسرحيات أيضاً ذبيح الله بهروز الذى كان كاتباً فى البلاط الملكى لناصر الدين شاه، فى مسرحيته التاريخية "جيجک عليشاه يا أوضاع دربار در چند سال پيش" (جيجک عليشاه أو أوضاع البلاط فى سنوات قليلة ١٩٢٢م) دأب على تصوير مظاهر الفساد والظلم والجهل فى هذه المسرحية بشكل لاذع وساخر وكشف عن طبيعة النظام الاستبدادى السائد آنذاک. ومن مسرحياته الأخرى "شاه ايران وبانوى ارمن" (ملک إيران والسيدة أرمن ١٩٢٧م) التى تعدّ من مسرحياته التى تجلّت فيها النزعة القومية وحب الوطن، ومسرحية "شب فردوسى" (ليلة الفردوسى ١٩٣٢م) التى تدفع إلى تبجيل الشاعر الكبير وتمجيده. (سپانلو، ١٣٦٢ش: ٢٠٦)

ومن الجدير ذكره أن كتابة المسرحيات زمن حكم رضا شاه (١٩٢٥- ١٩٤١م) قد تأثرت بتشجيع النظام الحاكم على العودة إلى التراث والاعتزاز به، والذهاب بالشعور القومى إلى مرتبة مقدسة، وهذا ما يعرف بالنزعة القومية والنزعة إلى التراث القومى،

(بصيرت منش، ۱۳۷۷ش: ٤٠- ٤۳) ولهذا فقد ازداد اهتمام الكتّاب بالتاريخ ولا سيما تاريخ ما قبل الإسلام، وبدأ الكتّاب يركزون على استخدام التاريخ وما فيه من أحداث في مسرحياتهم، وأصبح للمسرحيات التاريخية مكانة مرموقة بين المسرحيات، وهذا ما عكس بشكل جليّ تطور الأدب المسرحي في إيران في تلك الفترة وذلك من خلال كتاباتهم المسرحية التي بنت تفاصيلها على أساس الاعتزاز بالانتماء القومي، وقد نجح هؤلاء الكتّاب في إبراز النزعة القومية للعالم بشكل الظاهرة التاريخية، وتعدّ مسرحيات صادق هدايت "پروين دختر ساسان" (بروين بنت الساسان ۱۹۲۸م)، ومازيار ۱۹۳۳م، "افسانه آفرينش" (أسطورة عالم الخليقة) نماذج منها. بالإضافة إلى ذلك فإن عهد رضا شاه قد شهد حدثين بارزين؛ أحدهما مهرجان الألفية للشاعر الفردوسي، والآخر تكريم الشاعر سعدي الشيرازي والالتفات إلى ديوانيه (بوستان و گلستان)، ولقد ترك هذان الحدثان تأثيراً مهماً في مسرحيات هذه المرحلة مما أدّى إلى ظهور المسرحيات التاريخية الشعرية. (آژند، ۱۳۷۳ش: ۱۲۸)

ومن المسرحيات التاريخية التي ركزت على النزعة القومية وسيادة الأراضي الإيرانية، واستقلالها ومجابهة العدو الأجنبي، مسرحية "آخرين يادگار نادر شاه" (تذكار نادر شاه الأخير ۱۹۲۷م) لسعيد نفيسي، وهذه المسرحية تعود إلى الأيام الأولى لاندلاع الحرب الإيرانية الروسية، وتصوّر لنا قصة حياة أحد المسؤولين في لواء نادر شاه والمسمّى الهيار بيک وابنه أزدشير بک، حيث امتنع أزدشير بک عن الذهاب إلى الحرب بذريعة الاهتمام بأبيه العجوز، مما أدّى إلى غضب الأب الذي كان قد خدم نادر شاه لعدّة سنوات، حتى أنه فقد وعيه من شدّة الغضب وأصيب بنوبة قلبية. فنصحه الطبيب أن لا يتعرّض لأيّ حزن أو خبر سيّء؛ لأنه سيسبّب ضرراً لقلبه. وعندما شاهد أن الجنود الروس حاصروا المدينة وهو في الفراش، استلّ سيفه لمحاربتهم، لكنه سرعان ما وقع على الأرض. (نفيسي، ۱۳۰٥ش) وأيضاً مسرحية "ميدان دهشت" (ساحة الدهشة) لغريغور يقيكيان والتي تدور أحداثها حول المراحل الأولى للحرب العالمية الأولى، وهي في مجملها تعرض فكرة الحرب، كما أن الكاتب يصوّر لنا مدى نفوره في هذه المسرحية من القتل والفساد والدمار السائد آنذاک، وأيضاً مسرحية "تيسفون"

(المدائن ١٩٣٢م) التى كتبها تندركيا، والتى تصوّر الأحداث التاريخية للعصر الساسانى.

المرحلة الثالثة: من انقلاب ١٩ آب عام ١٩٥٣م إلى ما بعد الثورة الإسلامية عام ١٩٧٩م: ومن الظواهر التى وُجدت فى أواخر العهد البهلوى فى إيران، ظاهرة العودة إلى التراث على الصعيد الثقافى والاجتماعى والسياسى، التى أصبحت من أهمّ التحدّيات الفكرية والثقافية فى المجتمع الإيرانى لعشرات السنين. والعودة إلى التراث واحدة من أهمّ الأساليب الحديثة الهادفة إلى تجديد إيران وتطويرها، وهى تسعى إلى إحياء العادات والتقاليد القديمة، وتجديدها بما ينسجم مع الحياة المعاصرة فى ذلك الوقت، بالإضافة إلى إظهار نظم جديدة فى مجال الفكر الاجتماعى والثقافى والسياسى، وكذلك فإنها تعيد إنتاج البنى التحتية الثقافية والاجتماعية الحديثة على أساس التقاليد والتراث القديم. وعلى سبيل المثال لا الحصر فإن مسرحيات أرسلان پوريا تشتمل فى أحداثها على أساطير إيران القديمة مثل "آرش كمانگير" (آرش رامى القوس ١٩٥٩م)، و(آناهيتا)، وتتضمّن أيضاً الوقائع التاريخية والأحداث التى وقعت فى فترة الثورة الدستورية، ومنها "سرود آزادى" (نشيد الحرية)، و"تراژدى أفشين" (مأساة أفشين١٩٥٧م)، و"تراژدى كمبوجيه" (مأساة قمبيز ١٩٥٧م)، و"تازيانه بهرام" (سوط بهرام ١٩٦٨م)، و"رستاخيز تبريز" (قيام مدينة تبريز ١٩٧١م) وغيرها. (خلج، ١٣٨٠ش: ١٠٣- ١٠٤)

فعلى سبيل المثال يستلهم هوشنگ باخترى مسرحيته "قيام بابک" (ثورة بابک ١٩٦٩م) من الفترة العباسية فى عهد المعتصم بالله العباسى، وتصوّر المسرحية "بابک" (قائد فرقة خرم دينان وأنصار أبى مسلم الخراسانى) وهو يجمع المزارعين ويحرّضهم على الخليفة المعتصم بالله، فيعيّن الخليفة المعتصم بالله الأفشين ليحاربه، حيث ينتصر عليه الأفشين، ويقطع جسده أمام الخليفة. (باخترى، ١٣٤٨ش)

لقد هدف كتّاب هذه المسرحيات التاريخية إلى تقديم الأحداث التاريخية بقالب أدبى، وتسليط الضوء على تاريخ إيران بوجهه الحقيقى وبلورة المواقف من هذه الأحداث، كما هدف البعض الآخر من الكتّاب إلى معالجة قضايا أخلاقية، وتعميم بعض المآثر والعادات والتقاليد وإصلاح المجتمع.

فقد استلهم أرسلان پوريا أحداث مسرحيته "تراژدى كمبودجية" (مأساة قمبيز ١٩٥٩م) من حادثة تاريخية تعود إلى العهد الإخمينى(١) (الذى تأسس عام ٦٥٠ ق.م)، حيث خلف (قمبيز) أباه (قورش)، وتتشكّل هذه المسرحية من أربعة مشاهد. ففى المشهد الأول يقدّم كل واحد من مبعوثى البلدان المختلفة هديته إلى الملك (قمبيز) ومنهم مبعوث الحبشة الذى يقدّم إليه القوس ويطلب منه أن يسحبها بمنتهى قوته.(لأن الناس كانوا يعتقدون قديماً أن أقوى شخص فى الأسرة يستحق الملك بعد موت أبيه) ولكن الملك يفشل فى هذا العمل، ثم يسحبها (برديا) أخو الملك، حيث يلفت انتباه الحبشى والجمهور ولذلك يحسد (قمبيز) أخاه الصغير (برديا) ويبدأ الخلاف بينهما. وفى المشهد الثانى يقوم (قمبيز) مع گئومات (جئومات) بمؤامرة على قتل أخيه (برديا) ويدّعى أنه خرج ليتسلّم ولاية خوارزم تنفيذاً لوصية أبيه. وفى المشهد الثالث يفكّر (جئومات) بحيلة من أجل الوصول لعرش الحكومة، حيث يحرّض (قمبيز) على الهجوم على مصر وهو يعرج إلى العرش فى باسارجاد. وبعد أن يستولى (قمبيز) على مصر، يستعدّ للهجوم على الحبشة. وفى المشهد الأخير يظهر جيش (قمبيز) تائهاً فى الصحراء ويرجع فاشلاً إلى مصر، ويرى نفسه محاصراً من جانب داريوش وأصحابه، علماً بأنهم يعرفون أنه قتل (برديا)، ويضرب (قمبيز) نفسه بخنجر ويدّعى أن الشخص الحاكم فى باسارجاد هو جئومات الذى خدعه وحرّضه على قتل أخيه (برديا) ويموت. ويفرح الجميع بأن زمن الظلم والفساد قد انتهى بموت (قمبيز) فهم يعزمون على قتل (جئومات) للتخلص من الظلم والفساد. (پوريا، ١٣٣٨ش)

كذلك استحضر أرسلان پوريا فى مسرحيته "رستاخيز تبريز" (قيام مدينة تبريز ١٩٧١م) الثورة الدستورية وثورات الجماهير ضدّ عناصر الحكم القاجارى، وتجرى أحداث المسرحية فى مدينة تبريز عام ١٩٠٦م، حيث تتشكّل المسرحية من خمسة فصول أو حسب كتابة المؤلف من خمس ثورات، إذ إنه سمّى كل فصل ثورة، فتدور المسرحية

١. تم تأسيس السلسلة الإخمينية على يد إخمين (هخامنش) وهو واحد من أمراء باسارجاد، ومن الرجال الكبار من قوم الفرس عام ٦٥٠ ق.م، حيث بنى قورش الكبير (كورش بزرگ) هذه السلسلة رسمياً عام ٥٤٦ ق.م بعد استقرار الأمن فى البلاد. وبعد موت قورش تسلّم قمبيز (كمبودجية) ابنه الكبير الحكم عام ٥٢٩ ق.م..

حول ثورة الناس على الحكم الاستبدادى والحرية والعدالة. (پوريا، ١٣٥٠ش)

واستمدّ بهرام بيضائى أيضاً فى مسرحيته "فتحنامه كلات" (رسالة فتح كلات ١٩٨٣م) الفترة التاريخية التى هاجم فيها التتار إيران، وسيطروا على البلاد لفترة طويلة. ولجأ الكاتب فيها إلى الإسقاط التاريخى، ليروى للناس ما يجرى فى المجتمع على شكل حكاية حقيقية مرّ بها شعبه إبان احتلال التتار لإيران. (بيضايى، ١٣٦٢ش)

ولاحظنا فى هذه المرحلة أن الكتّاب المسرحيين استلهموا أحداث التاريخ، لإسقاط قضايا الحاضر ومشكلاته على الماضى، حيث لم يتقيّدوا بحرفيات الحدث التاريخى وشخصياته، وقاموا بتحوير بعض الشخصيات، أو تغيير مسارها تبعاً لطبيعة عملهم الفنى ورؤيتهم الفكرية.

وأما بعد الثورة الإسلامية عام ١٩٧٩م فشهدت الكتابة المسرحية فى إيران صعوداً وانحداراً كبيرين. فالتطورات والتغييرات الثقافية التى حصلت فى مسيرة المسرح فى إيران الذى ما يزال يعدّ فى مرحلة الشباب، كانت بحاجة إلى محاولات أدبية اجتماعية جديدة، كى تتمكّن من تسجيل التحولات التاريخية فى هذا العصر فى إطار جمالى. لذلك تطرقت المسرحيات إلى نقد المعضلات الاجتماعية والفردية والحياة اليومية والقلق والأمنيات والمخاوف والآمال التى ترافق الناس.

لقد ضعفت المسرحية التاريخية فى إيران بعد الثورة الإسلامية، بسبب سرعة تطور الأحداث وحدّتها، وميل الكتّاب إلى التحدث بلغتهم اليومية كى يعطوا الأمل للإنسان وللارتقاء بوصفه فى المجتمع، فيصبح الإنسان العادى فى المجتمع أساساً للمسرحيات، وبالتالى يبرز عنصر الحماس فى المسرحيات. وكان الكاتب المسرحى يقوم بكتابة الوقائع بشكل بسيط وعلى الطريقة الصحافية إلى حد ما، حيث تخلو المسرحيات من الابتكار فى الشكل والمضمون، والأمر نفسه فيما يتعلّق باللغة التمثيلية والاستعارة.

أما من حيث المضمون، فتتحول العلاقات الإنسانية العميقة والخالدة كالحب والتعاطف إلى المضمونات الاجتماعية، ويخوض المسرح تجربة فكرية جديدة، تعالج الحياة اليومية بقلقها وأمنها ومخاوفها وآمالها التى ترافق الناس، وأحياناً يقترب الكلام من الخطاب المباشر وحتى الشعارات. ومن أبرز كتّاب المسرحيات التاريخية نستطيع أن

نذكر بهرام بيضائى وأكبر رادى اللذين واصلا نشاطهما المسرحى بعد الثورة الإسلامية فى إيران.

النتيجة

أما النتائج المهمة التى توصّل إليها الباحث أثناء دراسته، فهى:

- إن المسرح فى إيران جنس أدبى حديث، وتعرّفت عليه فى أواسط القرن التاسع عشر الميلادى بطرق مختلفة ولا سيما الترجمة، وتأثر كتابها المسرحيون بالمسرحيات الفرنسية ولا سيما مسرحيات موليير.
- إن بدايات المسرحية فى إيران كانت تاريخية، حيث تأثرت نشأة المسرحية التاريخية فيها بالعوامل الداخلية والخارجية التى كانت نشأة المسرحية متأثرة بها.
- كان المسرحيون الأوائل فى إيران وبسبب أن المسرح كان جنساً مستوحى من الغرب، ومن ثمّ فإنه كان غريباً بالنسبة للكتّاب والمتلقين على حد السواء، ومن أجل التخفيف من دهشة هذا الأمر الجديد وغرابته، يتقيّدون بسير الحدث التاريخى ويلتزمون بحقائقه، ولم يكونوا يحوّرون كثيراً فى الحكايات الأصلية، فلا يستلهمون منها فكرة فلسفية أو اجتماعية.
- كذلك كان المسرحيون الأوائل ينتقون أبطال مسرحياتهم من الحكام والقواد المعروفين، ومن طبقة الأرستقراطيين، لأن هذه الشخصيات كان يعرفها الكاتب والمتلقى ويعترفان بها، بغية النفوذ إلى قلوب المستمعين وعقولهم.
- لقد استلهم الكتّاب المسرحيون فى الفترات اللاحقة، ولا سيما بعد انقلاب ١٩ آب ١٩٥٣م ، من الفترات المظلمة والمليئة بالانكسارات والهزائم، بسبب تسلّط المستبدين على مقدّرات البلدين، وظلمهم واستبدادهم بحق الشعب.
- كذلك قام المسرحيون البلدين فى الفترات اللاحقة بإسقاط قضاياهم المعاصرة على الأحداث التاريخية، بقصد الإفلات من الرقابة السياسية الشديدة التى كانت تفرضها الحكومات، وكذلك بسبب رغبة فى إحداث التأثير القوى فى المتلقين وتحريضهم على أوضاعهم الراهنة لاتخاذ موقف ما تجاهها.

المصادر والمراجع

آرين پور، يحيى. (١٣٧٢ش). از صبا تا نيما. جلد اول، دوم. تهران: انتشارات زوار.

آژند، يعقوب. (١٣٧٣ش). نمايشنامه نويسى در ايران از آغاز تا سال ١٣٢٠ش. تهران: نشر نى.

اسكويى، مصطفى. (١٣٧٨ش). سيرى در تاريخ تئاتر ايران. تهران: نشر آناهيتا اسكويى.

باخترى، هوشنگ. (١٣٤٨ش) قيام بابک. تهران: انتشارات روز.

بصيرت منش، حميد. (١٣٧٧ش). علماء و رژيم رضا شـاه: نظرى به عملكرد سياسى- فرهنگى روحانيون در سالهاى ١٣٠٥- ١٣٢٠. چاپ اول. تهران: مؤسسه چاپ و نشر عروج.

بيضائى، بهرام. (١٣٦٢ش). فتحنامه كلات. تهران: انتشارات دماوند.

پوريا، ارسلان. (١٣٥٠ش). رستاخيز تبريز. چاپ اول. تهران: انتشارات فرزانه.

خلج، منصور. (١٣٨١ش). نمايشنامه نويسان ايران. تهران: نشر اختران.

سـايكس، ژنرال سرپرسـى. (١٣٧٧ش). تاريخ ايران. ترجمه: سيد محمد تقى فخر داعى گيلانى. تهران: دنياى كتاب.

سـپانلو، محمدعلى. (١٣٦٢ش). نويسـندگان پيشرو ايران از مشـروطيت تا ١٣٥٠ش. تهران: انتشارات نگاه.

طالبى، فرامرز. (١٣٨٢ش). شناختنامه ى اكبر رادى. تهران: نشر قطره.

ملک پور، جمشيد. (١٣٦٤ش). ادبيات نمايشى در ايران. تهران: انتشارات توس.

نفيسى، سعيد. (١٣٠٥ش). آخرين يادگار نادر شاه. تهران: مطبعه شرق.

يقيكيان، گريگور. (١٣٠٧ش). جنگ مشرق و مغرب يا داريوش سوم. رشت: لانا.

يقيكيان، گريگور. (لاتا). ميدان دهشت. تهران: مطبعه عروة الوثقى.

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الثالثة – العدد العاشر – صيف ١٣٩٢ش/ حزيران ٢٠١٣م
صص ١٩٢ ـ ١٧١

التبادل الفونيمى عند "البيضاوى" فى جهوده التفسيرية

محمدهادى مرادى*
فريد قادرى**

الملخص

إن القضايا اللغوية لا زالت ولا تزال مهبط عناية اللغويين والعلماء، ومما لا شك فيه أنّ المحدثين قد حصلوا على إنجازات هامة فى ميدان معرفة اللغة، بيد أنها ترجع فى غالب الأحوال إلى المنهجية فى البحث العلمى والمعرفى، وذلك أن القدامى ـ كالمحدثين ـ كانوا على وعى بأصول اللغة وجذورها. وهذا المقال يستهدف دراسة جهد قديم فى هذا الحقل المعرفى، وهو ما بذله الإمام البيضاوى فى تفسيره من جهود متعلقة بمعيار التبادل الفونيمى الذى اعتمده المحدثون كمعيار وأداة للتمييز بين الأصوات. وذلك عسى أن نصل من خلال هذه الدراسة إلى أن جهود القدامى فى هذا الحقل اللغوى لم تكن أقلّ شأنا من جهود المحدثين، وأنّ التراث اللغوى يحظى بقيمة علمية ومعرفية جعلته مؤهلا ليكون أساسا تقام عليه الجهود اللغوية الحديثة.

الكلمات الدليلية: البيضاوى، الصوت، الفونيم، التبادل الفونيمى.

*. أستاذ مساعد بجامعة العلامة الطباطبايى، إيران.
**. طالب فى مرحلة الدكتوراه بجامعة العلامة الطباطبايى، إيران. farid_ghdr@yahoo.com
التنقيح والمراجعة اللغوية: د. عبدالحميد أحمدى
تاريخ الوصول: ١٣٩١/١١/٢٥ش   تاريخ القبول: ١٣٩٢/٤/٨ش

المقدّمة

«يعتبر علماء اللغة المحدثون دراسة الأصوات أول خطوة فی أیّ دراسة لغوية؛ لأنها تتناول أصغر وحدات اللغة؛ ونعنی بها الصوت الذی هو المادة الخام للكلام الإنسانی.» (أحمد مختار، ۱۹۸۸م: ۹۳) وعرف الصوت Sound، بوجه عام، بأنه «اضطراب مادی فی الهواء يتمثل فی قوة أو ضعف سريعين للضغط المتحرک من المصدر فی اتجاه الخارج، ثم فی ضعف تدريجی ينتهی إلى نقطة الزوال النهائی. ويقتضی هذا التعريف عناصر ثلاثة، تستدعيها عملية الصوت، هی:

جسم يتذبذب.

وسط تنتقل فيه الذبذبة الحاصلة عن الجسم المتذبذب.

جسم يتلقى هذه الذبذبات.

أما الصوت اللغوی (Linguistic Sound) الذی تؤلف مادته علم الصوت فإنه: الأثر السمعی الذی يصدر طواعية عن تلک الأعضاء التی يطلق عليها اسم "جهاز النطق"، وهو تمثيل للعناصر الثلاثة التی ألمعنا إليها، فأعضاء النطق تمثل العنصر الأول، والأثر السمعی المتعلق بالصوت، من حيث انتقال موجاته فی الهواء يمثل العنصر الثانی؛ أما أذن المستمع التی تتلقى تلک الذبذبات فإنها تشكل العنصر الثالث.» (العطية، ۱۹۸۳م: ٦)

لقد خضعت الأصوات اللغوية لدراسة فاحصة من لدن علماء العربية، «وكان الخليل بن أحمد من أكثر اللغويين عناية بالبحث الصوتی، وكتاب "العين" هو معجم ينسب إليه، قد أقيم على أساس صوتی، هو اعتبار مخارج الحروف فی ترتيب الأبواب، مبتدأ بحروف الحلق، ومنتهيا إلى الحروف الشفوية.» (علی زوين، ۱۹۸٦م: ٦۲)

ولكن جهود اللغويين العرب فی حقل دراسة الأصوات كانت مختلطة بغيرها من البحوث، ولم يعالجوها علاجا مستقلا عن سائر الفروع اللغوية، إلى أن جاء ابن جنی، المتوفى عام ۳۹۲هـ، فأفرد المباحث الصوتية بمؤلف مستقل، ونظر إليها على أنها علم قائم بذاته فی كتابه "سر صناعة الإعراب". (أحمد مختار، ۱۹۸۸م: ۹۳-۱۰۰)

كما أن المفسرين لم تفتهم العناية بهذا الفرع اللغوی فی جهودهم التفسيرية، وذلک حرصا على بلورة الطاقة الإعجازية للقرآن، على المستوى اللغوی، ووصولا إلى الفهم

الصحيح لنصوصه.

ثم إن المعاصرين اتخذوا هذه الملاحظات الصوتية قاعدة أساسية، بنوا عليها محاولاتهم الصوتية فى الدرس اللغوى الحديث؛ هذا إلى جانب اختبارات الأجهزة الدقيقة والمتقدمة التى أتحفتهم بإنجازات لغوية فى مجال الكشف عن أسرار الصوت، مما ساعدهم على إرساء قواعد علم حمل عنوان "علم الأصوات"، وعرفه الدكتور رمضان عبد التواب بقوله: «هو الدراسة العلمية للصوت الإنسانى، من ناحية وصف مخارجه، وكيفية حدوثه، وصفاته المختلفة التى يتميز بها صوت عن صوت، كما يدرس القوانين الصوتية التى تخضع لها هذه الأصوات فى تأثرها بعضها ببعض عند تركبها فى الكلمات أو الجمل.» (عبد التواب، ١٩٩٧م: ١٣) فيتبين لنا، من خلال هذا التعريف، أن علم الأصوات قسمان: القسم الأول يبحث فى الصوت الإنسانى بحثا علميا موضوعيا، حيث يحدد مخارج الأصوات، وكيفية حدوثها، وبيان صفاتها المميزة لها عن غيرها، وهذا ما يحمل عنوان: (Phonetics) "الفوناتيك" أو "علم الأصوات" أو "الصوتيات" أو "علم الأصوات العام"، على اختلاف وجهات نظر الباحثين. (كمال بشر، ٢٠٠٠م؛ ٦٦-٦٧؛ أحمد مختار، ١٩٩٧م: ٦٩)

و أما القسم الثانى فيبحث فى الأصوات، «من حيث وظائفها فى اللغة، ومن حيث إخضاع المادة الصوتية للتعقيد.» (كمال بشر، ٢٠٠٠م: ٦٧) وهذا ما يحمل مصطلح: (Phonology) "علم وظائف الأصوات" (المصدر نفسه: ٦٧). ومن المعايير التى استخدمها اللغويون فى هذا الفرع اللغوى، للتمييز بين الأصوات وتحديد ما سموه بـ "الفونيم" معيار التبادل الفونيمى (Commutation)، وهو ما قد تنبه له القدامى، وهذا البحث سيتناول هذا المبدأ بالتحليل عند البيضاوى، تحديدا لمدى ما انتبه له من القضايا المتعلقة به. غير أن هذا الموضوع يرتبط بمفاهيم صوتية، يتطلب البحث تحديد معانيها، قبل الخوض فى صميم الموضوع، وهى: "الفونيم" و"التبادل" و"الصامت" و"الصائت".

ألف: الفونيم (Phoneme): "الصِيتة" «هو وحدة صوتية قادرة على التفريق بين معانى الكلمات، وليست حدثا صوتيا منطوقا بالفعل فى سياق محدد. فالفونيمات أنماط الأصوات (types of sounds) والمنطوق بالفعل هو صورها وأمثلتها الجزئية التى تختلف

من سياق إلى آخر، فالكاف فونيم، وكذلك الجيم والقاف.» (المصدر نفسه: ٧٠)

فالفونيم، إذن، وحدة صوتية «تقوم بالتفريق بين الكلمات من النواحى الصوتية (وهذا طبيعى) والصرفية والنحوية والدلالية. فكلمة "نام" مثلا تختلف عن "قام" فى المعنى، بالإضافة إلى اختلافهما فى التركيب الصوتى، بفضل وجود فونيم "النون" فى الكلمة الأولى، و"القاف" فى الثانية. والفرق بين "من" (بكسر الميم) و"من" (بفتحها) فرق فى الصرف والنحو والمعنى جميعا.» (المصدر نفسه: ٤٩١) وغنى عن البيان أن هذا الفرق يرجع إلى تواجد فونيم الكسرة فى الكلمة الأولى، وفونيم الفتحة فى الثانية. وفى عملية استبدال القاف بالنون، والفتحة بالكسرة. وتسمى القاف والفتحة مقابلا استبداليا للفونيم الأصلى؛ لأنها تسببت بحلولها فى محله فى تغير معنى الكلمة.

قسم الباحثون الفونيم إلى قسمين، الأول: الفونيمات التركيبية(Segmental phonemes)، والثانى: الفونيمات فوق التركيبية (Suprasegmental phonemes). «ومثال النوع الأول الأصوات الصامتة، والحركات بوصفها عناصر مكوّنة للتركيب الصوتى للغة؛ أما النوع الثانى، فمثاله تلك الظواهر الصوتية التى تنتمى إلى التركيب كله، وتمتد خلاله، كالنبر والتنغيم.» (المصدر نفسه: ١٠٣) وتسمى، عند فيرث Firth وحواريه، بـ «الظواهر التطريزية»، فإنها «أشبه بالظواهر أو السمات التطريزية التى قد تلحق بالثوب أو تضاف إليه، فتكسبه جودة ودقة، وتجعله أكثر قبولا.» (المصدر نفسه: ١٠٣-٤٩٧) وهذا البحث يعتمد التبادل على مستوى كلا القسمين.

ب: التبادل (Commutation): ويراد به عملية تقتضى وضع صوت أو مقطع لغوى مكان صوت أو مقطع لغوى آخر فى كلمة واحدة، بما يسبب تغيرا فى دلالتها ـكما رأينا فى الأمثلة السابقةـ وتجرى هذه الظاهرة الصوتية فى الصوامت والصوائت معا، وتتبنى على فكرة المغايرة والمخالفة؛ إذ تستقل كل وحدة صوتية بكيانها الخاص وصورتها المستقلة. (بسام بركة، ١٩٨٨م: ١٦٩)

ج: الصامت: هو الصوت اللغوى الذى يحدث نتيجة احتكاك فى مكان ما من جهاز النطق، وهو الحرف الصحيح فى العربية. (إبراهيم أنيس، لاتا: ٢٧)

د: الصائت: هو الصوت اللغوى الذى يحدث عند خروج الهواء حرّا، بلا احتكاك،

إلى خارج الفم، وعدد الصوائت ستة، منها ثلاثة قصيرة، وهى الحركات الثلاث، وثلاثة طويلــة، وهى المعروفة بحـروف المد واللين (الألف والواو واليـــاء). (محمد محمد يونس على، ٢٠٠٧م: ٢٤٢)

أهمية البحث

ترجع أهمية البحث، قبل كلّ شــىء، إلى أنــه يمثل خطوة إلى العناية بالقرآن الكريم، من ناحية دراســته اللغوية، ثمّ يأخذ البحث أهميته من حيث إنه دراسة صوتية مستقلة فى ما بذله البيضاوى من الجهود اللغوية فى تفســيره للقرآن، وإنه بحث غير مسبوق بأية دراســة وتحليل فيما يتعلق بالجانب الصوتى الذى اعتمده البيضاوى فى تحليلاته اللغوية والصوتية، كما يساهم هذا البحث، هو الآخر، فى ربط الماضى بالحاضر، وتعزيز التفاعل بينهمــا، من خلال صهر موادّ من التراث اللغــوى فى بوتقة المناهج الحديثة، وذلك من أجل الكشف عن دورهما، جنبا إلى جنب، فى بناء مستقبل أفضل، وفتح آفاق جديدة فى عالم المعرفة والفنّ، وإثارة القوى الكامنة فى كيان الباحث، وتســريع خطواته فى العثور على إنجازات باهرة، فى مجال الوعى باللغة.

نبذة عن حياة البيضاوى، وتحديد قيمة تفسيره؟

هــو عبد الله بن أبى القاســم عمر بن محمد البيضاوى، ويلقــب بناصر الدين، ويعرف بالقاضى، ونســب إلى المدينة البيضاء، وهى مدينة قرب شيراز ببلاد فارس. ذكر العلماء والمترجمون أنه صاحب المصنفات، وعالم أذربيجان، وشيخ تلك الناحية، ولى قضاء شيراز مدة، وصرف عن القضاء، فرحل إلى تبريز. وكان إماما نظارا خيرا صالحا متعبدا. وكانت وفاته فى مدينة تبريز، سنة ٦٨٥ق. (الداودى، ١٩٨٣م، ج١: ٢٤٨؛ السبكى، ١٩٦٤م، ج٨: ١٥٧؛ ابن العماد، ١٩٨٦م، ج ٧: ٦٨٥؛ ابن كثير، ١٩٩٧م، ج١٧: ٦٠٦)

ولــه مؤلفات جليلة فى مختلف العلوم، تتمتع بالتحقيق والدقة وحدة النظر، منها: "طوالع الأنوار" فى التوحيد، و"الغاية القصوى فى دراية الفتوى"، و"منهاج الوصول إلى علم الأصول"، و"لبّ اللباب فى علم الإعراب"، ومختصر الكشاف المسمى بـ "أنوار التنزيل وأسرار التأويل"، وهو تفســير متوسط الحجم، يحتوى على علوم مختلفة تمتّ إلى علم التفسير بصلة، جمع فيه

البيضاوى بين التفسير والتأويل القائمين على أسس قواعد اللغة العربية، وقرر فيه الأدلة، فى مجال العقيدة والتصور الإسلامى، على أصول أهل السنة، وإن كان يعتنق أحيانا ما ذهب إليه الزمخشرى المعتزلى من عقيدة اعتزالية. (الذهبى، ٢٠٠٠م، ج١: ٢١١)

وفى الحقيقة أنّ البيضاوى كرّس جهوده التفسيرية على ثلاثة مصادر تعدّ من أهمّ ما استخلص منه المواد التفسيرية، وهى تفسير الكشاف للزمخشرى، والتفسير الكبير للفخر الرازى، وتفسير الراغب الأصفهانى، حيث استقى من الأول ما يتعلق بالإعراب والمعانى والبيان، ومن الثانى ما يتعلق بالحكمة والكلام، ومن الثالث ما يتعلق بالاشتقاق وغوامض الحقائق. (حاجى خليفة، لاتا، ج١: ١٨٦) «كما أنه أعمل فيه عقله، فضمنه نكتا بارعة، ولطائف رائعة، واستنباطات دقيقة، كلّ هذا فى أسلوب رائع موجز، وعبارة تدقّ أحيانا وتخفى إلا على ذى بصيرة ثاقبة وفطنة نيرة. وهو يهتمّ أحيانا بذكر القراءات، ولكنه لا يلتزم المتواتر منها، فيذكر الشاذ، كما أنه يعرض للصناعة النحوية، ولكن بدون توسع واستفاضة، كما أنه يتعرّض عند آيات الأحكام لبعض المسائل الفقهية، بدون توسع منه فى ذلك، وإن كان يظهر لنا أنه يميل غالبا لتأييد مذهبه وترويجه.» (الذهبى، ٢٠٠٠م، ج١: ٢١٢)

التبادل على مستوى الفونيم التركيبى عند البيضاوى

يشتمل هذا الضرب على التبادل الفونيمى بين الصوامت، والتبادل الفونيمى بين الصوائت القصيرة، والتبادل الفونيمى بين الصوامت والصوائت:

ألف: التبادل الفونيمى بين الصوامت

وهو يقع فى فاء الكلمة، أو عينها، أو لامها.

ـ فاء الكلمة

مثال التبادل فى فاء الكلمة نحو: لفظة "بُشْرا" فى قوله تعالى: وَهُوَ الَّذِي يُرْسِلُ الرِّيَاحَ بُشْراً بَيْنَ يَدَيْ رَحْمَتِهِ (الأعراف: ٥٧) فقد أثبت البيضاوى فى تفسيره قراءة "نُشُرا"، بفونيم النون، وقال: «جمع نشور، بمعنى ناشر، وقرأ ابن عامر "نُشْرا" بالتخفيف، حيث وقع.» (البيضاوى، ١٩٩٦م، ج٣: ٢٨) ثم ذكر قراءة عاصم، فقال: «وعاصم "بُشْرا"،

وهو تخفيف بُشُر، جمع بشير.» (المصدر نفسه، ج٣: ٢٨) أى حصل هنا تغير فى الصوامت بمقابل استبدالى، وهو فونيم الباء، حيث استبدل عن فونيم النون؛ وترك البيضاوى ما أحدثه هذا التغير الفونيمى من تغير فى دلالة كل من هذين اللفظين، لوضوحها؛ إذ النشور، بفتح النون، الريح الحية الطيبة التى تثير السحاب (ابن عاشور، ١٨٨٤م، ج٥: ٣٣٢)، والبشير المبشّر الذى يبشر القوم بأمر خير أو شر (ابن منظور، لاتا، ج١: ٢٨٧) والذى هو مبلّغ البشرى، أى الخبر المفرّح (لويس معلوف، ١٣٨٦ش: ٣٨). وهنا وقع البشير صفة للرياح فى المعنى؛ إذ تبشر بالمطر.

ـ عين الكلمة

مثال التبادل الصوتى فى عين الكلمة، ما جاء فى لفظة "شغف" فى قوله تعالى: قَدْ شَغَفَها حُبًّا إِنَّا لَنَراها فِي ضَلالٍ مُبِينٍ (يوسف: ٣٠) ومعنى الآية: قد بلغ حبّ "زليخا" لـ "يوسف" سويداء قلبها. قرأ على بن أبى طالب(ع) وعلى بن الحسين وابنه محمد وابنه جعفر والشعبى وقتادة ومجاهد والحسن وابن محيصن: "شعَفَها" بالعين المهملة، وقرأ الباقون: "شَغَفَها" بالغين المعجمة. (السمين الحلبى، لاتا، ج٦: ٤٧٦؛ القرطبى، ٢٠٠٥م، ج٩: ١١٦؛ اليشكرى، ٢٠٠٧م: ١,٥٧٦) فالبيضاوى تعرض هذا التغير الفونيمى الناجم عن اختلاف قراءة القراء، ذاكرا أنه جاءت اللفظة بالغين المعجمة وبالعين المهملة، وقال فى تفسيرها، على قراءة "شغف" بالغين: «شقّ شغاف قلبها، وهو حجابه، حتى وصل إلى فؤادها حبا.» (البيضاوى، ١٩٩٦م، ج٣: ٢٨٤) وينقل ابن منظور عن الفراء أنه قال: «شَغَفَها حبا؛ أى خرق شَغاف قلبها، ووصل إليه.» (ابن منظور، لاتا، ج٤: ٢٢٨٦) والشغاف، بفتح الشين: غلاف القلب، وهو جلدة دونه كالحجاب؛ وعند أبى الهيثم الشغاف: حجاب القلب، وهى شحمة تكون لباسا للقلب؛ وعند الزجاج حبّتُه، أو سوَيداؤه. (الزبيدى، ١٩٧٠م، ج٢٣: ٥١٧)

ثم أورد البيضاوى قراءة أخرى فيها استبدال العين بالغين فى لفظة "شغف"، مبينا ما يحدثه هذا الاستبدال من تغير دلالى فى اللفظة، قائلا: «وقرئ "شعفها"، من شَعَفَ البعيرَ: إذا هَنَأَهُ بالقِطِران، فأحرقه.» (البيضاوى، ١٩٩٦م: ٣/٢٨٤) فإذن يكون معنى

الآية «وصل حبه إلى قلبها، فكاد يحترق.» (الآلوسى، لاتا، ج٧: ٣٤١) قال ابن منظور: «والشَّعْفُ: إحراق الحب القلب، مع لذة يجدها، كما أن البعير إذا هُنِئَ بالقطران يجد له لذة مع حرقة.» (ابن منظور، لاتا، ج٨: ٢٢٨٠) ففى ضوء ما تقدم تبين أنّ البيضاوى تنبّه إلى اختلاف دلالة اللفظتين، وإن كان كلاهما يوحى بشدة الحب.

ـ لام الكلمة

تطرق البيضاوى إلى التبادل فى لام الكلمة فى طائفة من المفردات القرآنية؛ ومن ذلك ما جاء فى لفظة "ننشزها" فى قوله تعالى: وَ انْظُرْ إِلى حِمارِکَ وَ لِنَجْعَلَکَ آيَةً لِلنَّاسِ وَ انْظُرْ إِلَى الْعِظامِ کَيْفَ نُنْشِزُها ثُمَّ نَکْسُوها لَحْماً فَلَمَّا تَبَيَّنَ لَهُ قالَ أَعْلَمُ أَنَّ اللهَ عَلى کُلِّ شَيْءٍ قَدِيرٌ (البقرة: ٢٥٩) فقد التفت البيضاوى إلى ما فى إحلال فونيم "الراء" محل فونيم "الزاى" من تفاوت فى معنى اللفظة، وهو أنها، بالزاى ـ فى أحد معنييها ـ بمعنى «نرفع بعضها على بعض، ونركبه عليها.» (البيضاوى، ١٩٩٦م، ج١: ٥٦٢) وبالراء، بمعنى الإحياء؛ يقول البيضاوى: «وقرأ ابن كثير ونافع وأبو عمرو ويعقوب "ننشرها" من أنشر الله الموتى، وقرئ "نَنْشُرُها" من نشر بمعنى أنشر.» (المصدر نفسه، ج١: ٥٦٢)

وظفت العرب الإنشاز، بالزاى، والإنشار، بالراء، لظاهرتين كونيتين مختلفتين، وهما نقل الشيء ورفعه، ولاسيما العظام، وإحياء الميت؛ يقال: «أنشز الشيءَ: رفعه عن مكانه، وإنشازعظام الميت: رفعها إلى مواضعها وتركيب بعضها على بعض.» (ابن منظور، لاتا، ج٦: ٤٤٢٥) كما يقال: «نَشَرَ الله الميتَ يَنْشُرُهُ نَشْراً ونُشُوراً، وأَنْشَرَهُ، فنَشَرَ الميتُ، لا غيرُ: أحياه... يقال: أَنْشَرَ اللهُ الموتى، فنَشَروا هم: إذا حَيوا، وأَنْشَرَهم اللهُ، أى أحياهم.» (المصدر نفسه، ج٦: ٤٤٢٣) ويترجح عند الباحث قراءة "ننشزها" بالزاى؛ لأنها توحى بأن مرحلة عملية نقل العظام إلى مواضعها المعهودة تقدمت على مرحلة عملية كسو اللحم، ثم وقع الإحياء، وهذا يتمشى مع القانون الإلهى المهيمن على الطبيعة الكونية، خلافا لقراءة "ننشرها" بالراء؛ إذ تؤدى إلى أن يكون الإحياء قد وقع قبل كسو اللحم، وهذا خلاف النواميس الكونية. وبهذا يتبين أن حمل معنى الإنشاز على الإحياء، كما ذهب إليه البيضاوى فى أحد معنييه، بعيد.

ب: التبادل الفونيمى بين الصوائت القصيرة

هنـاك تأثيرات ملحوظـة للحركات (الصوائت القصيرة) علـى الألفاظ من ناحية تحديد معانى الجذر الواحد، وتغير فيها. والبيضاوى لم يفته الالتفات إلى ميزة تأثير هذه الصوائت فى ظاهرة التغير الدلالى، فها نذكر بعضا مما تطرق إليه فيما يلى:

ـ التبادل بين الضمة و الكسرة

تطـرق البيضاوى إلى هذا الضـرب من التبادل فى وقوفه عند لفظة "جُذاذا" فى قوله تعـالى: فَجَعَلَهُمْ جُـذاذاً إِلاَّ كَبِيراً لَهُمْ لَعَلَّهُمْ إِلَيْهِ يَرْجِعُـونَ (الأنبياء: ٥٨)، حيث يتناول هـذه اللفظة بالبحث قائلا: «جُـذاذا: قِطَعًا، فُعال بمعنى مفعول، كـ "الحُطام" من الجذ، وهو القطع. وقرأ الكسـائى بالكسـر، وهو لغة؛ أو جمع جذيـذ، كـ"خِفاف" و"خَفيف".» (البيضاوى، ١٩٩٦م، ج٤: ٩٩)

الجَذ: كسـر الشـىء أو قطعه. (الزبيـدى، ١٩٧٠م، ج٩: ٣٨٢) يريـد البيضاوى أن "الجُذاذ" بضم الجيم مصدر فى الأصل، وجعل اسما للقِطَع المكسورة من الشىء (المصدر نفسـه، ج٩: ٣٨٣)، ويقـع على الواحد والاثنين والجمع مـن المذكر والمؤنث، كما جاء بنظير له، وهو "حطام"، فإن الحطام هو ما تحطم وتكسّر من الشىء المكسور، يقول ابن منظور: «حَطَمَهُ يحْطِمُهُ حَطْمًا، أى: كَسَرَهُ، وحَطَّمَهُ فَانْحَطَمَ وتَحَطَّمَ. والحِطْمَةُ والحُطامُ: ما تَحَطَّمَ من ذلك.» (ابن منظور، لاتا، ج٢: ٩٢٦) كما يريد البيضاوى أن "الجِذاذ" بكسـر الجيـم إما لغة أخرى من "جُذاذ"، فيكون إبدالا لهجيا له؛ وإما جمع جذيذ، بمعنى مجذوذ، أى: الشـىء المكسور، يقال: «جذَّهُ يجُذه جَذًّا، فهو مجذوذ وجذيذ.» (المصدر نفسه، ج١: ٥٧٤) فإذن، تصبح كسـرة الجيم مقابلا اسـتبداليا لضمها؛ وذلـك للعبها دورا فى تغير معنى المفردة، إذ "الجُذاذ"، بالضم، بمعنى القِطَع المكسـورة المنفصلة عن الشىء المكسور، و"الجِذاذ"، بالكسر، بمعنى الشىء المتكسّر إلى قِطَع.

ـ التبادل بين الضمة والفتحة

التفـت البيضاوى إلى هذا النوع من التبادل فى مفـردات قرآنية، منها لفظة "قرح" فى قوله تعالى: إِنْ يَمْسَسْـكُمْ قَرْحٌ فَقَدْ مَسَّ الْقَوْمَ قَـرْحٌ مِثْلُهُ (آل عمران: ١٤٠)، فهو يتطرق

إلى أن الكلمة قرئت بفتح القاف وضمها، ويحكى ـ بصيغة التضعيف ـ ما ذهب إليه بعض المفسرين من التغير الدلالى الذى أدى إليه هذا التبادل، قائلا: «قرأ حمزة والكسائى وابن عياش عن عاصم بضم القاف، والباقون بالفتح، وهما لغتان، كالضَعف والضُعف؛ وقيل: هو بالفتح الجراح، وبالضم ألمها، والمعنى: إن أصابوا منكم يوم أحد، فقد أصبتم يوم بدر مثله.» (البيضاوى، ۱۹۹٦م، ج۲: ۹٦) مهما يكن من أمر، فإن بعضا من المفسرين تنبهوا إلى ما فى القرائتين من اختلاف فى المعنى، نتيجة التبادل الصوتى بين فونيمى الضمة والفتحة.

ـ التبادل بين الكسرة والفتحة

تنبه البيضاوى أيضا، فى تفسيره، إلى ما فى هذه الظاهرة الصوتية من دور فى التغير الدلالى، فمن ذلك ما جاء فى لفظة "عوج" فى العربية، وجائت اللفظة فى أكثر من آية فى القرآن، منها قوله تعالى: الَّذِينَ يَصُدُّونَ عَنْ سَبِيلِ اللَّهِ وَ يَبْغُونَهَا عِوَجاً وَ هُمْ بِالْآخِرَةِ كافِرُونَ (الأعراف: ٤٥)، وقوله: الْحَمْدُ لِلَّهِ الَّذِي أَنْزَلَ عَلى عَبْدِهِ الْكِتابَ وَ لَمْ يَجْعَلْ لَهُ عِوَجاً (الكهف: ۱)، وقوله: قُرْآناً عَرَبِيًّا غَيْرَ ذِي عِوَجٍ لَعَلَّهُمْ يَتَّقُونَ (الزمر: ۲۸)، وقوله: لا تَرى فِيها عِوَجاً وَ لا أَمْتاً (طه: ۱۰۷)، فالبيضاوى يذكر فى تفسير هذه الآيات اتجاهين لغويين فى التغير الدلالى الذى يحدثه التبادل بين فونيمى الكسرة والفتحة فى فاء لفظة "العوج".

أحدهما: أن "العِوَج" بكسر العين يختص بالمعانى، و"العَوَج" بالفتح يختص بالأعيان. قال الزجاج: «والعوج ـ بكسر العين ـ فيما لا يرى له شخص، وما كان له شخص قيل فيه: عَوَج ـ بفتح العين ـ تقول: فى دينه عِوَجٌ، وفى العصا عَوَجٌ.» (الزجّاج، ۱۹۸۸م، ج۳: ۲٦۷) وينقل ابن منظور عن ابن الأثير قوله: «وهو، بفتح العين، مختص بكل شخص مرئى كالأجسام، وبالكسر، بما ليس بمرئى كالرأى والقول.» (ابن منظور، لاتا، ج٤: ۳۱٥٤)

ثانيهما: أن "العِوَج" بالكسر ما كان فى بساط أو أرض أو دين أو معاش، و"العَوَج" بالفتح ما كان فى كل منتصب كالرمح والعود؛ قال ابن فارس: «والعَوَجُ: فى كل منتصب، كالحائط والعود؛ والعِوَجُ: ما كان فى بساط أو أرض أو دين أو معاش.» (أحمد بن فارس، ۱۹۸٦م: ٦۳٥)

فالبيضاوى يميل إلى الرأى الأول فى تفسير قوله تعالى: وَ لَمْ يَجْعَلْ لَهُ عِوَجاً (الكهف: ۱)،

قائلا: «وهو [العِوَج] فى المعانى كالعَوَج فى الأعيان.» (البيضاوى، ١٩٩٦م: ٣/٤٧٤) وكذا فى تفسير قوله تعالى: لا تَرى فِيها عِوَجاً وَ لا أَمْتاً لا تَرى فِيها عِوَجاً وَ لا أَمْتاً (طه: ١٠٧) حيث يقول: «والثالث [وهو عدم العوج وعدم الأمت] باعتبار المقياس، [أى لا باعتبار البصر] ولذلك ذكر العوج بالكسر، وهو يخص بالمعانى.» (البيضاوى، ١٩٩٦م، ج٤: ٧٠) فحمل البيضاوى الاعوجاج الذى ينفيه الله تعالى هنا عن مواضع الجبال على ما يدرك بالمقاييس والأدوات الهندسية، لا ما يدرك بحاسة البصر، كى يلتحق بفصيلة المعانى.

وفى ذلك تبع البيضاوى الزمخشرى، حيث يقول الزمخشرى فى تفسير هذه الآية: «فإن قلت: قد فرقوا بين العِوَج والعَوَج ، فقالوا: العِوَج بالكسر فى المعانى، والعَوَج بالفتح فى الأعيان، والأرض عين، فكيف صح فيها مكسور العين؟ قلت: اختيار هذا اللفظ له موقع حسن بديع فى وصف الأرض بالاستواء والملاسة ونفى الاعوجاج عنها على أبلغ ما يكون، وذلك أنك لو عمدت إلى قطعة أرض، فسويتها، وبالغت فى التسوية على عينك وعيون البصراء من الفلاحة، واتفقتم على أنه لم يبق فيها اعوجاج قط، ثم استطلعت رأى المهندس فيها وأمرته أن يعرض استواءها على المقاييس الهندسية، لعثر فيها على عوج فى غير موضع، لا يدرك ذلك بحاسة البصر، ولكن بالقياس الهندسى، فنفى الله ـعز وعلاـ ذلك العوج الذى دقّ ولطف عن الإدراك... وذلك الاعوجاج لما لم لم يدرك إلاّ بالقياس، دون الإحساس لحق بالمعانى، فقيل فيه: عِوَج بالكسر.» (الزمخشرى، ٢٠٠٩م: ٦٦٦)

ويرى الباحث أن القول باختصاص العِوَج، بكسر العين، بما لا يدرك بالبصر لا يتمشى مع قوله تعالى: لا تَرى؛ إذ المراد منه رؤية العين، لا رؤية القلب؛ وذلك ليتسق مع ما يوحى به السياق من عموم الخطاب. فإذن، يترجح لدى الباحث اتجاه الذين يميلون إلى أن العِوَج بالكسر للمعانى والأعيان الغير المنتصبة، سواء لطف انعطافها عن الإدراك بحاسة البصر، أم لا، وأن العَوَج بالفتح للأعيان المنتصبة.

وأما الرأى الثانى فيميل إليه البيضاوى فى تفسير قوله تعالى: وَ يَبْغُونَها عِوَجاً (الأعراف: ٤٥)، حيث يقول: «والعوج، بالكسر، فى المعانى والأعيان ما لم تكن منتصبة، وبالفتح، ما كان فى المنتصبة، كالحائط والرمح.» (البيضاوى، ١٩٩٦م، ج٣: ٢٢) ويحتمل أن البيضاوى ألحق بالمعانى كل ما يرى فى الأعيان الغير المنتصبة من الانعطافات، وإلا

ففى اتجاهيه تناقض، حيث ذهب فى الأول إلى أن العوج، بكسر العين، يختص بالمعانى، وذهب فى الثانى إلى أنه يستخدم، أيضا، فى الأعيان غير المنتصبة.

ج: التبادل الفونيمى بين الصوامت والصوائت

تطرق البيضاوى إلى هذا الضرب من التبادل فى مواضع من تفسيره، مبينا ما له من تأثير فى التغير الدلالى، ويبدو أنّ هذا النوع من التبادل يقع كثيرا فيما بين صامت "الهمزة" والصوائت الطويلة (الألف والواو والياء). ومن ذلك ما جاء فى لفظة "سورة" فى قوله تعالى: وَ إِنْ كُنْتُمْ فِي رَيْبٍ مِمَّا نَزَّلْنا عَلى عَبْدِنا فَأْتُوا بِسُورَةٍ مِنْ مِثْلِهِ وَ ادْعُوا شُهَداءَكُمْ مِنْ دُونِ اللَّهِ إِنْ كُنْتُمْ صادِقِينَ (البقرة: ۲۳) قد أشار البيضاوى إلى اختلاف دلالة هذه اللفظة بين قرائتها بصائت الواو، وإحلال مقابل استبدالى محلها، وهو صامت الهمزة، حيث يقول: «والسورة الطائفة من القرآن المترجمة التى أقلّها ثلاث آيات. وهى إن جعلت واوها أصلية منقولة من سور المدينة، لأنها محيطة بطائفة من القرآن مُفْرَزَةٍ مَحُوزَةٍ على حيالها، أو محتوية على أنواع من العلم، احتواء سور المدينة على ما فيها، أو من السورة التى هى الرتبة، قال النابغة:

ولِرَهط حرابٍ وقَدٍّ سورةٌ فى المجد ليس غُرابها بمُطارِ

لأنّ السُوَر كالمنازل والمراتب يترقى فيها القارئ، أو لها مراتب فى الطول والقصر والفضل والشرف وثواب القراءة. وإن جعلت مبدلة من الهمزة، فمن السورة التى هى البقية والقطعة من الشىء. والحكمة فى تقطيع القرآن سُوَرا إفراد الأنواع، وتلاحق الأشكال، وتجاوب النظم، وتنشيط القارئ، وتسهيل الحفظ، والترغيب فيه.» (البيضاوى، ۱۹۹٦م، ج۱: ۲۳۰-۲۳۱)

فقد التفت البيضاوى فى اللفظة إلى التنوّع الدلالىّ الناجم عن التبادل بين صائت الواو وصامت الهمزة فى عينها، حيث ذهب إلى أنّ الواو إذا كانت أصلية، كانت اللفظة منقولة من أحد اسمين، أحدهما سور المدينة، وثانيهما السورة التى بمعنى الرتبة. أما سور المدينة فنقلها منه من حيث إنها محيطة بطائفة من القرآن مفصولة عن غيرها بالمبدأ والمقطع، ومجتمعة على انفرادها عن غيرها، أو من حيث إنها محتوية على أنواع من العلم. يقول ابن التمجيد: «فعلى التقديرين تكون السورة بمعنى المحيط، غير أنّ كلا من المحيط والمحاط على

الأوّل لفظ؛ فإنّ المجموع من حيث هو مجموع محيط بما فيه من تفاصيل الآيات والكلم؛ وعلى الثانى المحيط لفظ والمحاط معنى، وإحاطة اللفظ على المعنى، على ما ذكروا، على أنّ الألفاظ قوالب المعانى، والظروف محيطة لما فيها.» (ابن التمجيد، ٢٠٠١م، ج٢: ٤١٨)

ولمّا كان هنا مظنّة أن يستشكل القارئ توجيه البيضاوى القائم على التقدير الأول، من حيث إنه يوحى بأنّ المحيط والمحاط كليهما نفس الطائفة من الألفاظ، أجاب القونوى عن ذلك بقوله: «المراد بالسورة الطائفة المعروضة للهيئة الاجتماعية الموحّدة المسماة باسم خاص، وهى المحيطة؛ والمحاط كلّ كلمةٍ كلمةٍ منها، بل كلّ آيةٍ آيةٍ منها، بدون ملاحظة انضمام البعض إلى البعض.» (القونوى، ٢٠٠١م، ج٢: ٤١٩)

وأما نقل السورة القرآنية من السورة التى بمعنى الرتبة، فإنما هو من حيث أنّ سور القرآن كالمنازل والمراتب. قال ابن منظور: «السورة: المنزلة، والجمع سُوَرٌ وسُورٌ...ومنه سورة القرآن؛ لأنها منزلة بعد منزلة، مقطوعة عن الأخرى.» (ابن منظور، لاتا، ج٣: ٢١٤٧)

ويرى الباحث أن السورة إذا كانت منقولة من سُور المدينة يمكن، بل وكان من الأنسب، أن يكون وجه النقل من حيث الدلالة على الرفعة؛ فكما يصون سُور المدينة بارتفاعه الأشياء والأمور التى أحاط بها من كونها عرضة لهجمة الأعداء والأخطار التى قد تهدّدها، فكذلك سُوَر القرآن؛ فإنها من حيث ارتفاعها عن أن ترتقى إلى مستواها المحاولات الذهنية والفكرية البشرية، وحتى أن تحوم حول حماها، كان من المستحيل عادةً أن تتمكّن القدرات والإمكانيات البشرية من خلق بديل ومشابه ومثيل لها. ويدعم المعنى المعجمى لمادّة: "س و ر" هذا الوجه الدلالى بين المنقول والمنقول منه، يقول أحمد بن فارس: «السين والواو والراء أصل واحد، يدلّ على علوّ وارتفاع.» (أحمد بن فارس، لاتا، ج٣: ١١٥) وجاء فى المعاجم: سَوْرَةُ الخَمْر وغيرها: حِدَّتُها، كسُوارِها، بالضمّ؛ ومن المَجْد: أثَرُهُ وعلامتُهُ وارتفاعُهُ؛ ومن البرْدِ: شِدَّتُهُ؛ ومن السلطان: سَطْوَتُهُ واعتداؤُهُ... وسَارَ الشَّرابُ فى رَأسِهِ سَوْرًا وسُؤورًا: دارَ وارتفَعَ؛ والسُورَةُ: ما طال من البناء وحَسُنَ؛ وسُرْتُ الحائطَ سَوْرًا، بالفتح، وتَسَوَّرْتُه: عَلَوْتُهُ؛ وتَسَوَّرَ عليه، كـ "سَوَّرَهُ": إذا علاه وارتفع إليه وأخذه (الفيروز آبادى، ٢٠٠٥م: ٤١١؛ ابن منظور، لاتا: ٣،٢١٤٧)؛ وفى القرآن: وَ هَلْ أَتَاكَ نَبَأُ الْخَصْمِ إِذْ تَسَوَّرُوا الْمِحْرَابَ (ص: ٢١)

كما ذهب البيضاوى إلى أنّ الواو إذا كانت مبدلة من الهمزة، كانت اللفظة مأخوذة من السُورة التى بمعنى القطعة والبقية من الشىء، من حيث إنّ السورة قطعة من القرآن. ويدلّ على كونها مبدلة من الهمزة أن "تميما" وجماعة آخرين يهمزون، فيقولون: "سؤر" و"سؤرة". (ابـن عادل، ۱۹۹۸م، ج۱: ٤٣٤) فيتضح مما تقدّم أنّ البيضاوى وقف عند الإشـارة إلى الفرق الدلالى بين أن تكون واو "السورة" أصلية وبين أن تكون مبدلة من الهمزة.

التبادل على مستوى الفونيم فوق التركيبى

والقسـم الثانى عبارة عن التبادل على مسـتوى الفونيمات فوق التركيبية، وتسمى هذه الفونيمات أيضا ـكما سـبق ـ بالظواهر التطريزية، وكذا تسمى بالفونيمات الثانوية (secondary) أو الملامـح غـير التركيبيـة (non-segmental features)، ومن أهم هذه الملامـح النبر (stress) ، والنغمة (tone)، والتنغيم (intonation)، والمفصل (juncture)، والطول (length) (أحمد مختار، ۱۹۹۷م: ۲۱۹-۲۲۰) ، وبما أنه لم يرد فى تفسير البيضاوى أية إشارة لهذه الملامح غير التركيبية، إلاّ للتنغيم، فنكتفى بالبحث فى التنغيم.

التنغيم: (intonation)

التنغيـم «هو رفع الصـوت، وخفضه فى أثناء الكلام، للدلالـة على المعانى المختلفة للجملـة الواحدة، كنطقنا لجملة مثل: "لا يا شـيخ"، للدلالة علـى النفى، أو التهكم، أو الاسـتفهام، وغير ذلک. وهو الذى يفـرق بين الجمل الاسـتفهامية والخبرية، فى مثل: "شـفت أخوک"؛ فإنک تلاحظ نغمة الصوت تختلف فى نطقها للاسـتفهام، عنها فى نطقها للإخبار.» (عبد التوّاب، ۱۹۹۷م: ۱۰٦)

فالتنغيم هو الظاهرة الصوتية التى تقوم بدلالة وظيفية فى سياق الجملة، ويؤدى ذلک إلى تنوع صور النطق بالجملة، وتنوع موسيقاها. فبإمكاننا أن نوظّف عبارة مثل: "يا إلهى" للتحسـر أو الزجر أو عدم الرضا أو الدهشـة أو مجرد الدعاء و... حسب الحالة والنغمة المنبعثة من سـياق الكلام. إذن، فالتنغيم هو «العنصر الوحيد الذى تسبّب عنه تباين هذه المعانى؛ لأن هذه الجملة لم تتعرض لتغير فى بنيتها، ولم يضف إليها، أو يستخرج منها شىء، ولم يتغير فيها إلّا التنغيم، وما قد يصاحبه من تعبيرات الملامح وأعضاء الجسم، مما يعتبر

من القرائن الحالية.» (تمام حسان، ١٩٩٤م: ٢٢٨) فمن خلال هذه التغييرات الموسيقية المسماة بـ "التنغيم" يتمكّن كثير من أهل اللغات من التعبير عن أحاسيسهم ومشاعرهم وحالاتهم النفسية والروحية (السعران، لاتا: ١٩٣). والتنغيم، على الرغم من اختلاف صوره وإمكانياته، يرجع، بالنسبة إلى نهاية ظاهرة النغمة، إلى نغمتين رئيستين (كمال بشر، ٢٠٠٠م: ٥٣٤ وما بعدها): النغمة الهابطة (falling tone) والنغمة الصاعدة (rising tone).

أما النغمة الأولى فسميت هابطة، للاتصاف بالهبوط فى نهايتها، على الرغم من انتظام عدد من التنويعات الجزئية فى إطارها الداخلى، ومن أمثلتها: الجمل التقريرية، والجمل الاستفهامية بأدوات خاصة كـ "متى؟"، و الجمل الطلبية.

وأما النغمة الثانية فترجع تسميتها صاعدة إلى تلبس نهايتها بالصعود، على الرغم من تنوعات نغمية تهيمن على الإطار الداخلى للكلام، ومن أمثلتها: الجمل الاستفهامية التى تستلزم الإجابة بـ "لا" أو "نعم"، والجمل المعلقة.

فهكذا إن «أكثر ما يستخدم التنغيم فى اللغات للدلالة على المعانى الإضافية.» (أحمد مختار، ١٩٩٧م: ٣٦٦)

ويقول الدكتور سلمان العانى: «يعمل فى النظام النغمى أربعة مستويات لدرجة الصوت، وتعرف هذه المستويات بالأرقام:

فالرقم ١ درجة منخفضة. والرقم ٢ درجة متوسطة. والرقم ٣ درجة عالية. والرقم ٤ درجة عالية جدا. ومن المؤكد أن هذه المستويات الأربعة ليست مطلقة، بل نسبية.» (العانى، ١٩٨٣م: ١٤١)

ويلاحظ أن الدكتور سلمان العانى ناقش بعضا من أنواع التعابير وذبذباتها الأولية، ليبين درجتها الصوتية التنغيمية، ونحن نذكره على ما يلى: (المصدر نفسه: ١٤٣-١٤٤)

ألف: الجملة الخبرية: ففيه تبدأ الذبذبات الأولية من المستوى الثانى لدرجة الصوت، ويمتد، خلال التعبير، إلى أن يصل إلى المقطع الأخير، وفى هذا المقطع ينزل فجأة إلى المستوى الأول. ويمثل هذا النمط من الكلام المتوازن المستمر، والذى يخفض عند الوقوف عليه (Sustaining falling) بـ : (٢-٢-١).

ب: الأمر: الذبذبات الأولية فى الجملة الأمرية بشكل عام تكون بهذا النمط: (٢-٣-١).

والمستوى الثالث لدرجة الصوت إنما يرتبط بالكلمة التى يشدّ عليها الأمر، ولذلک يمکن أن يوجد المستوى الثالث أولا، ثم يليه المستوى الثانى، ويصبح النمط هکذا: (٣-٢-١).

ج: الاستفهام: يعتمد النمط التنغيمى فى الجملة الاستفهامية على موقع المقطع الأول الذى يتلقى درجة صوت عالية، وبعبارة أخرى يتلقى المستوى الثالث لدرجة الصوت، ثمّ يحدث نزول تدريجى حتى نهاية التعبير، ولذلک يکون نمط السؤال إما: (٣-٢-١) وإما: (٢-٣-١) بناء على موقع المقطع ذى درجة الصوت العالية، وهذا المقطع يکون إما على کلمة السؤال، أو على الکلمة التى يشدّ عليها کثيرا.

د: النداء: تبدأ الذبذبات الأولية لمقاطع النداء المتتابعة من المستوى الثانى، ثمّ ترتفع إلى المستوى الثالث، ثمّ ينخفض إلى المستوى الأول على المقطع الأخير، فيکون نمطها: (٢-٣-١) وسيأتى أن النمط التنغيمى للجملة التعجبية يکون نفس نمط النداء التنغيمى، فحينئذ يکمن الفرق بين هذين الترکيبين فى تفصيلاتهما الدقيقة، فمن ذلک أن أنماط النداء، لصغر ترکيبها، محدودة التنوع.

هـ: التعجب: کما قلنا أن النمط التنغيمى للجملة التعجبية يشبه نمط النداء، فيکون رمزه هو (٢-٣-١).

التنغيم عند البيضاوى

کان البيضاوى، کمن سبقه من اللغويين والمفسرين والنحاة، على وعى بظاهرة التنغيم، من حيث دورها فى تحديد الدلالة اللغوية والأنماط الترکيبية فى الکلام، ولاسيما فى القرآن. ومن ثمّ فقد عنى فى تفسيره بما للتنغيم من الأثر المتمثل فى التنوع الأسلوبى والتنوع الدلالى فى العبارات القرآنية، ويتبين لنا ذلک مما يأتى:

الف: التفريق بين أسلوبى الخبر والإنشاء

لقد تنبه البيضاوى إلى أثر التنغيم فى التفريق بين أسلوبى الخبر والإنشاء فى الجملة الاسمية والفعلية، أما بالنسبة إلى الجملة الاسمية فقد وقف عند قوله تعالى: أُولئِکَ الَّذِينَ اشْتَرَوُا الضَّلالَةَ بِالْهُدى وَ الْعَذابَ بِالْمَغْفِرَةِ فَما أَصْبَرَهُمْ عَلَى النَّارِ (البقرة: ١٧٥) مشيرا إلى ذلک بقوله: «تعجب من حالهم فى الالتباس بموجبات النار من غير مبالاة، و"ما"

تامة مرفوعة بالابتداء، وتخصيصها كتخصيص قولهم:

شرٌّ أهَرَّ ذا نابٍ

أو استفهامية، وما بعدها الخبر؛ أو موصولة، وما بعدها صلة، والخبر محذوف.» (البيضاوى، ١٩٩٦م، ج١: ٤٥١-٤٥٢)

فحمل البيضاوى قوله تعالى: فَما أَصْبَرَهُمْ على أسلوب التعجب أو أسلوب الاستفهام أو أسلوب الخبر، حيث ذكر لـ "ما" ثلاث وظائف نحوية: الأول أن "ما" نكرة تامة مبتدأ مرفوع محلا، وذكر البيضاوى أن المبرّر لوقوعها مبتدأ، وهى نكرة، تخصصها بالصفة، لأن تنكيره للتعظيم، فهنا حذف عنصران، وأحل عنصر آخر محلهما أوجز شكلا وأدقّ دلالة، تحقيقا لمبدأ الاقتصاد اللغوى، واختزال الجهود الذهنية، والتقدير: شىء عظيم أصبرهم على النار؛ و"أصبر" فعل جامد على وزن الماضى لإنشاء التعجب، والجملة فعلية مرفوعة محلا خبر "ما". والثانى أن "ما" اسم استفهام مبتدأ مرفوع محلا، والجملة بعده خبر. والثالث أن "ما" موصولة مبتدأ، و"أصبر" صلة، والخبر محذوف، فهو نظام تركيبى تحويلى، حيث تغير هيكله البنيوى، من خلال قانون الحذف التحويلى، وتقديره: فالذى أصبرهم على النار شىء عظيم.

ومما يلفت النظر أن التنغيم هو العامل فى التنوع الأسلوبى الذى كان البيضاوى على وعى به فى هذه الجملة، فإذا اعتبرنا أن الجملة تعجبية، فتبدأ الذبذبات الأولية لمقاطعها المتتابعة من المستوى الثانى لدرجة الصوت، وذلك فى مورفيم "ما"، ثم تصعد إلى المستوى الثالث، بجعل النبر والتأكيد الصوتى على قوله: "أصبرهم"، ثم تنحدر إلى المستوى الأول على المقطع الأخير، وهو "على النار"، فيصبح نمطها التنغيمى: (٢-٣-١). فهنا النغمة نغمة هابطة (falling tone). وإذا اعتبرنا أن الجملة استفهامية، فتبدأ الذبذبات الأولية لمقاطعها من المستوى الثالث لدرجة الصوت على مورفيم "ما"، ثمّ يحدث انحدار تدريجى فى مقاطعها حتى نهاية التعبير، ويصبح نمطها التنغيمى هكذا: (٣-٢-١). والنغمة أيضا نغمة هابطة. وأما إذا اعتبرنا أن الجملة خبرية، وأن "ما" موصولة، فالذبذبات الصوتية لمقاطعها تبدأ من المستوى الثانى لدرجة الصوت على مورفيم "ما"، ثمّ يمتد هذا المستوى، ويحتفظ بوجوده فى قوله: "أصبر" إلى أن يصل إلى المقطع الأخير، وهنا تنزل الذبذبة فجأة إلى المستوى الأول.

والنغمة هنا أيضا نغمة هابطة.

وأما التنوع الأسلوبي بين الخبر والإنشاء الذي تنبه إليه البيضاوي في الجملة الفعلية، فهو ما أشار إليه في وقوفه عند قوله تعالى: بَلْ يُرِيدُ الْإِنْسانُ لِيَفْجُرَ أَمامَهُ (القيامة: ٥)، حيث يقول: «عَطْفٌ على "أ يحسب" فيجوز أن يكون استفهاما، وأن يكون إيجابا، لجواز أن يكون الإضراب عن المستفهَم وعن الاستفهام.» (البيضاوي، ۱۹۹٦م، ج٥: ٤۲۰) فبنى على تقدير العطف على قوله تعالى: «أ يحسب» أسلوبين لغويين ناجمين من ظاهرة التنغيم: الأول أسلوب الاستفهام، على تقدير حذف الهمزة، «فكأنّه قيل: منشأ إنكار البعث هل هو حسبان عجزنا عن البعث وجمع الأجزاء، أو إرادة أن يدوم على ما اعتاده من المعاصي وأنواع الفجور أمامه، أي فيما يستقبله من الزمان؟ وهو قول المصنف: لجواز أن يكون الإضراب عن المستفهم، أي مع بقاء أصل الاستفهام على حاله.» (شيخ زاده، ۱۹۹۹م، ج۸: ٤۱۲-٤۱۳) فاعتبار أسلوب الاستفهام يستدعي أن تبدأ الذبذبات الأولية لمقاطع هذا النظام التركيبي من المستوى الثالث لدرجة الصوت على عنصر الفعل "يريد"، ثمّ تنحدر تدريجيا في سائر المقاطع حتى نهاية النظام التركيبي، فيكون النمط النغمي الكامن وراء هذا الأسلوب هو: (۳-۲-۱).

ثمّ ينبغي أن يلحظ أن ما يسوغ حذفه في هيكل العبارة التركيبي ، استغناءً عنها بظاهرة التنغيم، هو "هل" و"الهمزة"، وذلك حين تستعملان للتصديق، لا للتصور. وأما سائر أدوات الاستفهام فلا يجوز حذفها. (ستيتية، ۱۳٦۸ق: ۳۳)

والثاني: أسلوب الخبر، وحينئذ كأنّه قيل: «دَعِ الإنكار على حسبانه أمرا باطلا في حقنا؛ فإنّ فيه ما هو أقبح من ذلك، وهو أنه يحِبّ اللذّات العاجلة والحياة الفانية، وانهماكه في قضاء شهواته النفسانية يصرفه عن النظر في الدلائل المؤدية إلى تعيين الحقّ من الباطل.» (شيخ زاده، ۱۹۹۹م، ج۸: ٤۱۳) وهذا إضراب عن أصل الاستفهام، كما أشار إليه البيضاوي. وتأسيسا على هذا الأسلوب اللغوي في هذا الهيكل التركيبي تبدأ الذبذبات الأولية فيه من المستوى الثاني على قوله تعالى: «يريد»، ثمّ يستمرّ وجوده في سائر العناصر التركيبية حتى نهاية المقطع الأخير، وهنا يتحقّق المستوى الأول، فيكون رمز هذا الملمح الصوتي هو: (۲-۲-۱).

ب: تنوع الإيحاء الدلالى فى الأسلوب

ومن ذلك خروج أسلوب الاستفهام إلى دلالات مختلفة، كدلالة التقريع والإنكار والتعجب والاستبعاد وما إلى ذلك؛ فالبيضاوى، كغيره من المفسرين، تناول فى تفسيره هذا النوع من التنغيم بالبحث، ومن ذلك تطرقه إلى دلالة الاستفهام على التعجب والاستبعاد من خلال وقوفه عند قوله تعالى: قَالَتْ رَبِّ أَنَّى يَكُونُ لِي وَلَدٌ وَلَمْ يَمْسَسْنِي بَشَرٌ (آل عمران: ٤٧)، حيث يقول فى تفسير الآية: «تعجب، أو استبعاد عادىّ، أو استفهام عن أنه يكون بتزوّج أو غيره.» (البيضاوى، ١٩٩٦م، ج٢: ٤١) فهو لم يكن على وعى بهاتين الدلالتين إلا من خلال ما لكلّ منهما من نمط تنغيمى يخصّه. فالنمط التنغيمى للتعجب يتمثل فى بدء الذبذبات على المقاطع من المستوى الثانى لدرجة الصوت، ثمّ تصعد، ثمّ تنحدر إلى أدنى مستوى من التنغيم، كما يرى الباحث أنه فى الاستبعاد يتمثل فى البدء من المستوى الثانى، ثمّ الاستمرار بنغمة مستوية إلى نهاية المقطع الأخير، ثمّ هنا تنزل الذبذبة إلى المستوى الأوّل.

ثمّ تنبغى الإشارة إلى أنّ ما ذهب إليه البيضاوى من حمل الآية على الاستفهام عن كيفية ولادة هذا الولد هل يكون بتزوّج أو غيره، بعيد، برأى الباحث، لأنّه لا يتناسب وسياق الآيات، إذ السياق استعرض لنا أن الله تعالى أخبر مريم وحدّد لها سمات هذا الولد، ومنها أنه ابن مريم، حيث قال تعالى: إِذْ قَالَتِ الْمَلَائِكَةُ يَا مَرْيَمُ إِنَّ اللهَ يُبَشِّرُكِ بِكَلِمَةٍ مِنْهُ اسْمُهُ الْمَسِيحُ عِيسَى ابْنُ مَرْيَمَ وَجِيهاً فِي الدُّنْيَا وَالْآخِرَةِ وَمِنَ الْمُقَرَّبِينَ (آل عمران: ٤٥) فنسبته إلى مريم توحى بأنّه ليس له أب، كما يشير البيضاوى إلى هذا بقوله: «وإنما قيل: ابن مريم، والخطاب لها، تنبيهًا على أنّه يولد من غير أب؛ إذ الأولاد تنسب إلى الآباء، ولا تنسب إلى الأمّ، إلا إذا فقد الأب.» (البيضاوى، ١٩٩٦م، ج٢: ٤٠) فكيف، إذن، يتصور أن تكون مريم قد استفهمت عن كيفية الولادة، هل يولد هذا الولد من أب أم لا؟ أضف إلى ذلك أنّه لا يتسق أيضا مع ما بعده من توجيه الخطاب إلى مريم، متمثلا فى تعليق ظاهرة الخلق بمشيئته؛ لأنّ هذا إنما يلقى عادة حيث هناك ظاهرة لا تدور فى فلك النواميس الكونية، كالولادة من غير أب. فإذن إنما تتمّ علاقة التلاؤم بين السياق المقالى والموقف الاجتماعى إذا حملنا الاستفهام على دلالة الاستبعاد أو التعجّب.

النتيجة

توصلنا من خلال هذه الجولة إلى أن البيضاوى، كسائر العلماء القدامى، لم تفته العناية بالدرس الصوتى، ولا سيما من خلال جهوده التفسيرية، وأنه كان منتبها إلى أكثر الظواهر الصوتية التى عرضها المحدثون على بساط البحث، وخاصة معيار التبادل الفونيمى بأقسامه المتعددة، حيث تطرق إلى التبادل على مستوى الفونيم التركيبى، مشيرا إلى دور التبادل الصوتى فى الاختلاف الدلالى فى الكلمة، سواء كان تبادلا بين الصوامت أو الصوائت القصيرة أو بين الصوامت والصوائت؛ كما تطرق إلى التبادل على مستوى الفونيم فوق التركيبى، بالعناية بظاهرة من الظواهر التطريزية، ألا وهى ظاهرة التنغيم. فهذه الجهود تدلّ على أنّ القضايا الصوتية الحديثة لم تغب عن أذهان القدامى، بل كانوا على وعى بها، وإذا كان هناك اختلاف بين جهود اللغويين القدامى واللغويين المحدثين، فإنما يرجع ذلك إلى المنهج والاصطلاح فى البحث والتحليل، لا إلى الجذور والكيان الماهوى.

المصادر والمراجع

القرآن الكريم.

الآلوسى، محمود بن عبدالله. (لاتا). روح المعانى فى تفسير القرآن العظيم و السبع المثانى. تحقيق: محمد حسين العرب. بيروت: دار الفكر.

إبراهيم عطية، خليل. (۱۹۸۳م). فى البحث الصوتى. بغداد: دار الجاحظ.

ابن عادل، عمر بن على. (۱۹۹۸م). تفسير اللباب فى علوم الكتاب. تحقيق: عادل أحمد عبد الموجود ـ على محمد معوّض. ط۱. بيروت: دار الكتب العلمية.

ابن عاشور، محمد الطاهر. (۱۸۸٤م). تفسير التحرير و التنوير. تونس: الدار التونسية.

ابن العماد، عبد الحىّ بن أحمد. (۱۹۸٦م). شذرات الذهب فى أخبار من ذهب. تحقيق: عبد القادر الأرناؤوط محمود الأرناؤوط. ط۱. دمشق: دار ابن كثير.

ابن كثير، إسماعيل بن عمر. (۱۹۹۷م). البداية و النهاية، تحقيق: الدكتور عبدالله بن عبد المحسن التركى. ط۱. مصر: دار هجر.

ابن منظور، محمد بن مكرّم. (لاتا). لسان العرب. القاهرة: دار المعارف.

ـــــــ (۱۹۸٦م). مجمل اللغة. تحقيق: زهير عبد المحسن سلطان. ط۲. بيروت: مؤسسة الرسالة.

ـــــــ (لاتا). معجم مقاييس اللغة. تحقيق: عبد السلام محمد هارون. بيروت: دار الفكر.

أبوعلى الفارسى، الحسن بن أحمد. (۱۹۹۳م). الحجّة للقرّاء السبعة. تحقيق: بدر الدين قهوجى ـ

بشير جويجابى. ط٢. دمشق: دار المأمون للتراث.
ـــــــــ (١٩٨٨م). البحث اللغوى عند العرب. ط٦. القاهرة: عالم الكتب.
ـــــــــ (١٩٩٧م ـ ١٤١٨هـ). دراسة الصوت اللغوى. القاهرة: عالم الكتب.
أنيس، إبراهيم. (لاتا). الأصوات اللغوية. مصر: مكتبة النهضة.
بركة، بسام. (١٩٨٨م). علم الأصوات العام. بيروت: مركز الإنماء القومى.
بشر، كمال. (٢٠٠٠م). علم الأصوات. القاهرة: دار غريب.
البيضاوى، عبدالله بن عمر. (١٩٩٦م). أنوار التنزيل و أسرار التأويل. تحقيق: الشيخ عبد القادر عرفان العشّا حسّونة. ط١. بيروت: دار الفكر.
حاجى خليفة، مصطفى بن عبدالله. (لاتا). كشف الظنون عن أسامى الكتب و الفنون. بيروت: دار إحياء التراث العربى.
حسان، تمام. (١٩٩٤م). اللغة العربية معناها و مبناها. المغرب: دار الثقافة.
ـــــ (١٩٩٠م). مناهج البحث فى اللغة. القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية.
حسن العانى، سلمان. (١٩٨٣م). التشكيل الصوتى فى اللغة العربية. ترجمة: د. ياسر الملاح. ط١. جدة: النادى الأدبى الثقافى.
الداودى، محمد بن على. (١٩٨٣م). طبقات المفسرين. ط١. بيروت: دار الكتب العلمية.
الذهبى، محمد حسين. (٢٠٠٠م). التفسير و المفسرون. ط٧. القاهرة: مكتبة وهبة.
الزبيدى، محمد بن محمد. (١٩٧٠م). تاج العروس من جواهر القاموس. تحقيق: مجموعة من المحققين. الكويت: دار الهداية.
الزجّاج، إبراهيم ابن السرىّ. (١٩٨٨م). معانى القرآن و إعرابه. تحقيق: د. عبد الجليل عبده شلبى. ط١. بيروت: عالم الكتب.
الزمخشرى، محمود بن عمر. (٢٠٠٩م). تفسير الكشاف. تحقيق: خليل مأمون شيحا. ط٣. بيروت: دار المعرفة.
زوين، على. (١٩٨٦م). منهج البحث اللغوى بين التراث و علم اللغة الحديث. ط١. بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة.
السبكى، عبد الوهاب بن على. (١٩٦٤م). طبقات الشافعية الكبرى. تحقيق: محمود محمد الطناجى ـ عبد الفتاح محمد الحلو. ط١. القاهرة: دار إحياء الكتب العربية.
السعران، محمود. (لاتا). علم اللغة مقدمة للقارئ العربى. بيروت: دار النهضة العربية.
السمين الحلبى، أحمد بن يوسف. (لاتا). الدر المصون. تحقيق: د. أحمد محمد الخراط. دمشق: دار القلم.
السيوطى، عبد الرحمن بن أبى بكر. (٢٠٠٥م). نواهد الأبكار و شواهد الأفكار. تحقيق: مجموعة من المحققين. جامعة أم القرى: كلية الدعوة و أصول الدين.
شريف ستيتية، سمير. (١٣٦٨ق). «الأنماط التحويلية فى الجملة الاستفهامية العربية». مجلة المورد. العدد٦٩. الأردن. صص ٣٢-٦٢.

شيخ زاده، محمد بن مصلح الدين. (۱۹۹۹م). حاشية شيخ زاده على تفسير البيضاوى. تحقيق: محمد عبدالقادر شاهين. ط۱. بيروت: دار الكتب العلمية.

عبد التوّاب، رمضان. (۱۹۹۷م). المدخل إلى علم اللغة و مناهج البحث اللغوى. ط۳. القاهرة: مكتبة الخانجى.

الفيروزآبادى، محمد بن يعقوب. (۲۰۰۵م). القاموس المحيط. ط۸. بيروت: مؤسسة الرسالة.

القرطبى، محمد بن أحمد. (۲۰۰۵م). الجامع لأحكام القرآن. تحقيق: سالم مصطفى البدرى. ط۲. بيروت: دار الكتب العلمية.

القونوى، إسماعيل بن محمد. (۲۰۰۱م). حاشية القونوى على تفسير البيضاوى. تحقيق: عبدالله محمود محمد عمر. ط۱. بيروت: دار الكتب العلمية.

مجاهد، عبدالكريم. (۱۹۸۵م). الدلالة اللغوية عند العرب. عمان: دار الضياء.

محمد يونس على، محمد. (۲۰۰۷م). المعنى و ظلال المعنى أنظمة الدلالة فى العربية. ط۲. بيروت: دار المدار الإسلامى.

معلوف، لويس. (۱۳۸٦ش). المنجد فى اللغة. ط۳. قم: نشر دار العلم.

اليشكرى، يوسف بن على. (۲۰۰۷م). الكامل فى القراءات و الأربعين الزائدة عليها. تحقيق: جمال بن السيد بن رفاعى الشايب. ط۱. لامك: مؤسسة سما.

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الثالثة – العدد العاشر – صيف ١٣٩٢ش/ حزيران ٢٠١٣م
صص ٢٠٨ ـ ١٩٣

الملامح الرومانسية فی شعر فدوی طوقان

ريحانة ملازاده*

الملخص

الظروف الاجتماعية، والسياسية، والفكرية فی العالم العربی بعد الثلث الأول من القرن العشرين كانت ظروفا مهيأة لقيام حركة رومانسية. فظلت هذه المدرسة مسيطرة على الذوق العام فترة طويلة وتأثر الجيل العربی بالظروف الرومانسية المحيطة متماثلا مبادئها التی تعرف عليها فی الآداب الغربية وفی المترجمات عن هذه الآداب.

من أبناء هذا الجيل، الشاعرة الفلسطينية المعاصرة فدوى طوقان التی أرست دعامات الشعر الفلسطينی بعد أخيها إبراهيم طوقان وتأثرت بالتيار الرومانسی فی مجموعاتها الشعرية الأولى، لكنها تخرّجت من عباءة الرومانسية فی مجموعاتها الشعرية التی صدرت جميعا بعد هزيمة ١٩٦٧م.

من هذا المنطلق يلقی هذا المقال الضوء على دراسة شعر فدوى طوقان ليكشف عن أهم المضامين الرومانسية فی مجموعاتها الشعرية الأولى معتمدا على المنهج التحليلی – الوصفی.

الكلمات الدليلية: الشعر الفلسطينی المعاصر، الرومانسية، فدوى طوقان.

*. أستاذة مساعدة بجامعة الزهراء (س)، إيران. Mollazadeh7780@gmail.com
التنقيح والمراجعة اللغوية: د. هادی نظری منظم
تاريخ الوصول: ١٣٩٢/٢/٢٢ش تاريخ القبول: ١٣٩٢/٤/٢٩ش

المقدمة

تعتبر الشاعرة الفلسطينية فدوى طوقان من العربيات القلائل التى وصلن الشعر القديم بحركة حداثة والتجديد فخرجت من الأسـاليب الكلاسيكية للقصيدة العربية القديمة إلى الشعر الحر. فهى بدأت شاعرة رومانطيقية لكن هزيمة ١٣٦٧م، أحدثت رجة كبيرة فى لغتها، فتحولت إلى شاعرة مقاومة من غير أن تتنازلت عن نزعتها الرومانطيقية لارتباطها بشعر الطبيعة. والحب والعذوبة الإنسانية ما جعلها مستمرة وحية فى موسوعة الشعر العربى.

أمّا مراحل شـعرها فهى فى المرحلة الأولى نسجت على منوال الشعرالعمودى وقد ظهـر ذلک جليا فى ديوانى «وحدى مع الأيام» و»وجدتها»، وشـعرها يتسـم بالنزعة الرومانسية. وفى المرحلة الثانية اتسمت شعرها بالرمزية، والواقعية، وغلبة الشعر الحر، وتتضح هذه السمات فى ديوانيها «أمام الباب المغلق» و»الليل والفرسان».

وقد کتبت دراسـات مختلفة عن فدوى طوقان وشـعرها، منها رسالة للدكتوراه تحت عنوان «ادبيات مقاومت در شعر فدوى طوقان» كتبها السيد ابوالفضل رضايى كما كتب مقالا تحت عنوان «فدوى طوقان وشعر او « نشر فى مجلة « ادبيات وعلوم انسانى جامعة طهران»، ش١، مسلسـل ٥٨. وهناک مقالة أخرى تحت عنوان «الواقعية فى شـعر فدوى طوقان» كتبها الدكتورة فرزانة رحمانيان نشر فى مجلة «دانشنامه»، ش ٦٨، سنة٨٧. ولكن قد أهملت فى هذه الدراسات الجانب الرومانسى فى شعر هذه الشاعرة الفلسطينية الشهيرة.

فى هـذا المقال نتطرق إلى تعريف الرومانسـية وأهم سماتهـا الفنية وكيفية ظهورها كمذهب شعرى فى أوربا وفى بلاد العرب ثم نلقى الضوء على الجانب الرومانسى فى شعر هذه الشاعرة عن طريق استعراض نماذج من شعرها.

لمحة عامة عن الرومانسية

الف) ظهور الرومانسية فى أوربا

لفظة رومانسـية مشـتقة من كلمة رومانيوس (Romanius) التى أطلقت على اللغات والآداب التى كانت تعتبر فى القرون الوسـطى كلهجات عامية للغة روما القديمة أى اللغة اللاتينية. والرومانسـية إحدى لهجات سويسـرا. وقد قصد الرومانسيون باختيارهم هذا اللفظ، عنواناً لمذهبهم إلى المعارضة بين تاريخهم، وأدبهم، وثقافتهم القومية أى الرومانسية؛

وبين التاريخ، والأدب، والثقافة الإغريقية، واللاتينية القديمة التى سيطرت على الكلاسيكية، وقيدت أدبها بما استنبط منها من أصول وقواعد. (مندور، ١٩٩٨م:٦٠-٥٩)

و«الرومانسية كانت تستخدم فى التعبيرات الشعرية فى بريطانيا فى القرن السابع عشر وكانت ترادف معنى الخيال والأسطورة ثمّ انتقلت من بريطانيا إلى ألمانيا وبعدها دخلت فرنسة، وإسبانيا، وروسيا سنة ١٨٣٠م. وسيطرت على أدب أوربا سنة ١٨٥٠م.» (سيد حسينى، ١٣٧٦ش: ١٧٧)

و«اتّخذت الرومانسية الإنجليزية من الخيال مركباً طبعاً يحبونه أحاسيسهم فتترجم عن طريقه إلى صور موحية مسرعة وقد برع فى تلك الصور الشعرية جماعة من كبار شعرائهم أمثال «وردزورث» و»شـيللى» و»بايرون».» (زغلول سلام، لاتا: ١٢٥) و«يعتبر «وليم شكسبير» عملاق الأدب الإنكليزى فى القرن التاسع عشر واضع الخيط الأول من خيوط الرومانسية فى مسرحياته التى حلّل فيها النفس البشرية وبذا بلغ نمو قمة الرومانسية بفضل نقل مسرحيات شكسبير من الإنكليزية إلى الفرنسية.» (مشوح، ١٩٩٣م:١٣١)

فى «ألمانيا أيضا اتخذت الحركة الرومانسية شكلا محدّداً فيما بعد، مقصورة على ألمانيا و لک هى السمة القومية وكان قطب هذه الحركة الفيلسوف»هردر» (١٧٤٤م-١٨٠٣م) الذى انتقد حركة التنوير الفرنسية لأنّها اتّخذت معياراً واحداً تقيس به تاريخ كلّ أمّة وذهب إلى أنّ لكلّ ثقافة خاصّة طابعها المتفرد المعبر عن بيئتها وكان يرى فوق ذلک أنّ الشعر هو اللغة الأم للبشرية وكان الشعر فى نظره هو ذلک المفعم بالحركة، والعاطفة، والإحساس وهوالشعر الفطرى و لذلک اهتمّ بالأساطير والأدب الشعبى.» (محمد عياد، ١٩٩٣م: ١٧٠)

ولظهور الرومانسـية بفرنسا أسباب سياسـية، واجتماعية، واقتصادية، وتعدّ الثورة الفرنسـية تعبيراً عملياً عن الحركة الرومانسية كما تعدّ مهاجرة بعض الأدباء الفرنسيين إلى إنجلـترا وتأثرهم بالأدب الإنجليزى لها سمات واضحة فى الرومانسـية الفرنسـية ومنهم «جان جاک روسو» (ت١٧٧٨م) على سبيل المثال. (مندور، ١٩٩٨م:٦١ و ٦٢) ثم «اتسع نطاقها فى القرن التاسع عشر فظهرت فى آثار» شاتوبريان» و"فيكتور هوغو" (ت١٨٨٥م) وقـد تطورت فى مسـرحيات "فيكتور هوغو" تطـوراً واضحاً حتى اعتبر زعيم الرومانسية فى فرنسا.» (مشوح، ١٩٩٣م: ١٣٠)

هكذا كانت الرومانسية تنبت تلقائياً فى كل مكان تقريباً وتصنف كل فرقة شيئاً ما إلى مفهومها على عكس الكلاسيكية التى كانت حركة فرنسية فقد ظهرت الرومانسية بجلاء فى أقطار أخرى. (محمد عياد، ١٩٩٣م: ١٧١) و«علة انتشارها هى أنها تمثل الجمال الفكرى، والروحى، والنفسى، والثورى الذى يتفق مع الأوضاع المأساوية التى كانت سائدة فى مناطق مختلفة من العالم فى تلك البرهة من الزمن ولاسيّما العالم العربى.» (أحمدى، ٢٠١١ م: ١١)

ب) الاتجاه الرومانسى فى العالم العربى

لاشك أن اطّلاع الشعراء على الحركة الرومانسية التى ظهرت فى أوربّا، تأثّرت بالثورة الفرنسى وبروسو وبالأدب الإنجليزى والألمانى كان من العوامل الفعالة فى التعجيل بظهور طلائع الرومانسية العربية فى الربع الأول من القرن العشرين الميلادى. (زرين كوب، ١٣٨٢ش: ٤٨٦؛ ميشال، ١٩٩٩م: ٣٤٠) والظروف الاجتماعية، والسياسية، والفكرية فى العالم العربى بعد الثلث الأول من القرن العشرين كانت ظروفاً مهيأة لقيام حركة رومانسية. «فى هذه الفترة بدأ تعرف الأدباء العرب على الحركة الرومانسية الذى جاء متأخرا جداً بعد أن مضى على وجودها فى أوربا أكثر من قرن بأكمله فتأثر الجيل الجديد فى الأدب العربى الحديث بالظروف الرومانسية المحيطة وتعرف على مبادئها عن طريق ترجمة الآداب الغربية.» (الورقى، ١٩٨٤م: ١٠٤)

و«دفع الشعراء الى التيار الرومانسى الثائر على سيادة المنطق والعقل فى الفن، الذى نشأ فى أوربا ويدعو إلى اتّخاذ العاطفة أساساً فى التجربة الفنية.» (هدّارة، ١٩٩٤م: ٢٢)

والعوامل التى أدّت إلى الإقبال على الرومانسية هى: إكثار شعراء مدرسة الإحياء من الالتفات إلى القديم ومحاكاته ومعارضته، واهتمامهم بشعر المناسبات، وانصرافهم عن تجاربهم الذاتية إلى الحديث عما هو خارجها، واهتمامهم بالصياغة والشكل والقالب على حسب المعنى، والفكر، والوجدان، ووقوفهم على حدّ اعتبار البيت الشعرى وحدة مستقلة وعدم الاهتمام بالوحدة العضوية فى القصيدة. (خورشا، ١٣٨١ش: ١٠٥)

و«قد تمثل اتجاه الأدب العربى نحو الرومانسية فى ثلاث المدارس الأدبية، مدرسة الديوان، مدرسة المهجر ومدرسة أبولو.» (أبوشباب، ١٩٨٨م: ١١٧)

و«قد تمثلت آراء مؤسسى هذه المدارس إلى حدّ بعيد الفكر الرومانسى الغربى لدرجة أنهـا كانت فى أغلبها ترديداً للمبادئ والأفـكار التى نادى بها "كولردج" و"وردزورث" خاصة.» (الورقى، ١٩٨٤م: ١٠٥)

وتختلف البلاد فى الاتجاه نحو الرومانسية وتأثرها بالثقافات الأجنبية فتقدمت بعض البـلاد على الأخرى فى الاقتباس من الغرب والاتجاه نحو الرومانسـية ومن أقدم هذه البلاد مصر ولبنان، أمّا فلسطين فالظروف تختلف. (أبوشباب،١٩٨٨م: ١١٧ ومابعدها)

ميزات الأدب الرومانسى العربى

لعلّ أولى هذه الميزات والخصائص هى أن الأدب الرومانسـى وسـيلة «للتعبير عن الـذات ويتضمن هذا اعتبار الشـعر تأمـلا فى العالم واعتبار أنا للمعانى الشـعرية هى خواطر المرء، وآراؤه، وتجاربه، وأحوال نفسـه.» (العجيمى، ١٩٩٨م: ١٠٤) وهذه الميزة كانت صدى لتحرر الانسان من القيود القديمة.

أما ثانى هذه الميزات فهى التعبير عن الشكوى وعن التبرم من الماضى ومآسيه ومن أجل ذلك نجد الشاعر الرومانسى «يصدر عنه شعر يمتلىء بالأسى والكآبة والحنين إلى المجهول.» (عباس، لاتا: ٤٥) و«يصطدم بالواقع المر فتغيم أمامه الرؤى ويصبح فى حالة مـن القنـوط واليأس تدفعه دائماً إلى إظهار اللوعة والألم بـل تدفعه أحياناً إلى طلب المـوت الذى يعده راحة كبرى.» (هدّارة، ١٩٩٤م: ٢٧) وهذا علّة ما يشـيع فى الأدب الرومانسى من تصوير الآلام تارةً والطبيعة تارة أخرى حين يهرعون إليها ليتخففوا من الواقع المؤلم فى حياتهم وفى حياة ماضيهم.

وثالث هذه الميزات أنّ الرومانسية حاربت نظرية المحاكاة التى قال بها الكلاسيكيون وتعمقوها نقلاً عن أرسطو. فالأدب والشعر عند الرومانسين ليس محاكاة للحياة والطبيعة بل هو خلق وإبداع. والخلق والإبداع عندهم لا يعتمدان على العقل والملاحظة المباشرة بل يعتمدان على الخيال المبتكر والعاطفة المتأججة. (مشوح، ١٩٩٢م: ١٢٩-١٣٤)

«لقدكان خيال الرومانسى خيالاً طموحاً وجموحاً يتطلب مثالاً له من ذات نفسه والأحاسيس والعواطف لا تفصح عن نفسها إلّا فى صور ولا تسيغ إلّا الصور.» (الورقى، ١٩٨٤م: ٧٧)

ويعمد الرومانسيون إلى التعبير فى لغة سهلة موجبة يميلون فيها إلى الاعتماد على ظلال الكلمات وما تطلقه فى النفس من مشاعر وما تثيره فى الخيال من صور ولا يعتمد على لغة المنطق أو المدلولات المباشرة للألفاظ. (غنيمى هلال، ۱۹۷۱م: ۳۵)

وملخص القول أنّ فى الشعر الرومانسى، نرى بوضوح التحرر من الصور التقليدية وبعض التجديد فى المضمون والشكل، وفى استخدام اسلوب الرواية والقصة فى القصائد، والتأملات الفكرية، والنظرات الفلسفية، وصدق التجربة، وحبّ الجمال، والمثل العليا، وابتكار الموضوعات الجديدة التى لم تكن معروفة من قبل.

الملامح الرومانسية فى شعر فدوى طوقان

نلقى الضوء على قصائد الشاعرة لنأتى بنماذج منها التى إتجهت فيها فدوى اتجاهاً رومانسياً، يمكن تقسيم الاتجاهات الرومانسية عندها إلى ما يلى:

الف) الطبيعة

«الطبيعة معين الرومانسيين الذى لاينضب فهم ينشدون السلوان فيها ويبثونها أحزانهم ويناظرون بين أحاسيسهم و مظاهرها ... ويخاطبون الأشجار والأزهار والأنهار والنجوم وأمواج البحر.» (زغلول سلام، لاتا: ۱۲۷)

إنّ فدوى فى بداية الطريق، تختبىء وراء الطبيعة وتستتر وراء أشواقها وخلف مظاهرها الفاتنة وتناجيها فهى تلتصق بالطبيعة فى قصائد ديوانها الأول «وحدى مع الأيام" فى عناوينها (مع المروج، خريف ومساء، الشاعرة والفراشة، أوهام فى الزيتون، مع سنابل القمح، ليل وقلب، أنا وحدى مع الليل، فى سفح عيبال، الروض المستباح) وكذلك فى موضوعاتها.

إنّ الطبيعة مجال رحب للهروب من الواقع والعالم المصطنع الذى تمنع الإنطلاق فيه العادات والتقاليد. و هذا ما نراه فى بعض قصائد فدوى فى ديوانها الأول"وحدى مع الايام" وهى تبعث بجمالها فى البيئة المحيطة بها. وهى عاشت فى مدينة عريقة فى نابلس بفلسطين حيث تحتضن جبلا "جرزيم" و"عيبال" المدينة، و على سفح الجبلين تكثر المروج التى أوحت للشاعرة بقصيدة "مع المروج":

هذی فَتاتُک یا مروج فَهل عَرفْت صَدی خطاها

عادَت إلیْک مَع الرَّبیـعِ الحلو یا مَثوی صباها

درجت علی السفحِ الخضی عَلَی المنابع والضلالِ

روحًـا تفتـح للطبیعـةِ للطاقـةِ للجمـالِ

وتلجأ الی الطبیعة وتصبغ القصیدة صبغة ذاتیة:

قَدْ جئتُ ها أنا فَافتحی القلبَ الرحیبَ وعانِقیـنی

قد جئت اســند ههنا رأسی إلی الصدرِ الحَنونِ

(طوقان، ۲۰۰۰م: ۹و۱۰)

نلاحظ أنّ الشـاعرة حادت عـن الألفاظ التراثیة الموسـومة بالفخامة والجزالة إلی الألفاظ العادیة المسـتمدة من الحیاة و قد غرفتها الشاعرة من عالم الطبیعة والانسان. من الألفاظ المدرجة فی حقل الطبیعة نجد (المروج، والربیع، والسفح الخضیر، والجبال، والمنابع، و...) ومن ألفاظ حقل الذات نجد (جئت، وأنا، وعانقینی، وأسـند، ورأسـی، و...) والذی یطالع القصیدة کلها یلاحظ توازن معجم الذات والطبیعة لدی الشـاعرة وهذا یدل علی أنها تنظر الی الطبیعة من خلال نفسها ویقوم خیال الشاعرة الذی یحده العقل الواعی بجمع شتات الصور حتی لتبدو الطبیعة کأنها قطعة من نفسها أو الشاعرة جزءٌ من أجزاء الطبیعة.

و«یتّخذ الرومانسـی من اللیل مستودعاً لأسراره وهمومه فهو عنده رمز الفناء لهذا العالم الصاخب.» (زغلول سلام، لاتا: ۱۲۷) وإنما کان اللیل کذلک عند فدوی فی قصائد «أنا وحدی مع اللیل» و»اللیل والقلب» فتقول:

هو اللیلُ یا قلبُ فانشُر شراعک   واعـبر خضمّ الظـلام العَمیقِ

وتستمر:

وإنّک کاللیل شـیءٌ کبیرٌ   بعیدُ القرارسحیقٌ سحیقُ

(طوقان، ۲۰۰۰م: ۴۱)

وتقول فی قصیدة «الصدی الباکی»:

إنّ هذا اللیل یطوی کلّ اسرار حیاتی   إنّه معبـد أحلامی ومأوی ذکریاتی

(المصدرنفسه: ۷۹)

وكما نلاحظ الشـاعرة ترجح الليل على النهار «لأنّ النهار يكشـف عن الكائنات ويحدّد معالمها واضحة دون نقاب أو غموض فتبدو مقيّدة بهذا الوضوح لكن الليل يخفى معالم الأشياء والكائنات فتذوب فى بحر الظلمة وترفع الحدود و تسبّح الروح فى رحب أسرار الليل...» (زغلول سلام، لاتا: ١٢٩) فهو عالم رومانسى.

والذى يتصفّح قصائد الشـاعرة فى ديوانها الأول يلاحظ أنّ الشاعرة استمدت من الطبيعة الصامتة أكثر من الطبيعة الحيّة وهذا يرجع إلى ذاتية الشاعرة وحزنها الكامن. وكثيراً ما نرى الشـاعرة تقبل علـى الطبيعة لكن الكآبة تنبثق مـن وجدانها وبدل أن تطرب لصوت الطبيعة يمسح طربها ما حملت نفسها من إحساس الفناء. وهذا الإحساس الرومانسى أحاط الشاعرة فى معظم قصائدها.

بعبارة أخرى ليسـت الطبيعة عند فدوى ربيعاً يقفز، وأشجاراً تغيّر ملابسها وطيوراً تغرّد على الأغصان وزهوراً تنبت على سـفح الجبال، وفى الوقت نفسـه ليسـت آفاقاً وحقولـاً من الفواكـه... ذلك لأنها تتحوّل إلى رموز وفى نهاية الأمر يوصل إلى الاتحاد فى الكـون والفناء فيه. هى تنظر إلى الطبيعة نظرة واعية فتعرف أن النضرة سـتعود بعد الانطفاء وأن العقم سـيتحول إلى خصب. أما نفسـها فلن تعود إليها النضارة والخصب. فالشـاعرة مثلاً كما فى قصيدة «الشـاعرة والفراشة» نراها تحيط نفسها بلونة ملونة من الربوة والأصائل والصمت وجمال الوجود فهى قد وطّن نفسـها على الإستمتاع بمظاهر عالم الكون لكنّها وسـط هذا الوجد بالطبيعة تلتفت فلا تقع عيناها – فى اللوحة – إلا على فراشة تموت وسريعاً تختفى اللوحة الملونة ولا يبقى أمامنا سوى الفراشة المحتضرة:

ما أجْملَ الوجـودَ! لكنَّها   أيقَظَها مِن حلو إحساسِها
فراشـة تجدّلت فى الثرى   تودعـه آخـر أنفاسِـها
تموتُ فى صَمتٍ كأنْ لم تفض   مسارح الروض بأعْراسِها

(طوقان، ٢٠٠٠م: ١٩)

و«هـذه الصوره تتكرر بعـض ملامحها فى قصيدة «أوهـام فى الزيتون» حيث كانت الشـاعرة تخيل أنّ الزيتونة تَتبادلها الألفة والمحبة وتطير فى عالم الأشـواق، لكن الموت فجأة يزيل أحلامها.» (المصدر نفسـه:٢٣) وكما تتكرّر فى قصيدة «مع سـنابل القمح»

حيث تصف الشاعرة السنابل وسرعان ما يخطر إلى باله شبح المنجل، تقول:

وفى رؤى خيالِها الشاردِ   منجذبا بروعةِ السُّنبلِ
لاحتْ لعَينَيها يدُ الحاصدِ   يخفقُ فيها شبحُ المنجلِ
(المصدر نفسه:٣١)

ب) التأمل

هذا التيّار الفلسفى هو من أسباب ظهور الرومانتيكيّة ويقصد به التأمل فى الكون والموت. ويصطبغ شعر فدوى بالصيغة الفلسفيّة أحياناً فتحاول بالجدل والإستفهام والخبر أن تجسّد الفكرة التى رمت إليها و هى مأساة الوجود هذه الفلسفة البسيطة التى تلمسها الشاعرة فى أعماقها ويصعقها «المُضِىّ» الذى تنتهى إليه، فهى فلسفة الموت وهى تعانى ما يعانيه كل انسان ينظر يعمق إلى مصيره وتشتدّ عليها وطأة الوحدة وتكثر من السؤال عن معنى الموت ومآل البشر بعد رحيلهم عن هذا العالم ففى قصيدة «الخريف والمساء» تذكّرنا بأشعار أبى ماضى إذ تقول:

آه يا موت! ترى ما انت؟ قاس أم حنون؟   أبشوش أنت أم جهمٌ؟ وفىٌّ أم خؤون؟!
(طوقان، ٢٠٠٠م: ١٥)

عَجبًا مَا قصةُ البعثِ وما لغزُ الخلودِ؟   هَل تعودُ الروحُ للجسم الملقى فى اللحودِ؟
(المصدر نفسه: ١٧)

والتكلّم عن الروح وسؤالها تكشف عن صراعها الداخلى التى يقوم بين عوامل التشاؤم وعوامل التفاؤل:

ليت شعرى ما مصيرُ الروح، والجسم هباءُ؟!   أتراها سَوفَ تبلى ويُلاشيها الفناءُ؟
أم تراها سَوفَ تَنجو مِن دياجيرِ العَدَم   حَيث تَمضى حرّةً خالدةً عَبرَ السُّدمْ
(المصدر نفسه: ١٦)

وفى قصيدة «فى ضباب التأمل» نرى الولادة أشبه شىءٍ بالموت تبدأ بزفرة الموت وتنتهى بآهة الزوال وهكذا فالحياة سلسلة حلقاتها من الألم الذى يفتّت أجزاءها:

فأنا سأمضى،لم أصب هدفاً ولاحققت   عمر نهايته خواء فارغ ... مثل البداية!
غَايةُ هذى حَياتى،خيبة وتمزّق يجاح ذاتى   هذى حَياتى، فيمَ أحياها؟ وَما معنى حَياتى
(المصدر نفسه: ٦٣)

والكآبة التي لفت عالم فدوى تعمّقت جذورها في نفسها فتحوّلت إلى فلسفة تشاؤمية فالحياة لا تنطلق إلّا مع الموت والوجود حيوات تسير على رفات حيوات سابقة:

إن كان غيري في وجودهم امتدادٌ للوجود   صورٌ ستبقى منهم يحيون فيها من جديد

(المصدر نفسه: ٦٢)

فكما يبدو أنّ الشاعرة قد تأثرت في نظرتها هذه بأبي العلاء والخيام والتيارات الرومنسية الشائعة آنذاك.

ج) المرأة والحب

إنّ فدوى طوقان شاهد عيان على كلّ ما مرت به المرأة العربية من أحداث وتطوّرات في فلسطين على وجه الخصوص، فهي نفسها واكبت عبر سنين طويلة معاناة المرأة ومشاكلها وقد انعكست هذه في شعرها.

وحرية الذكر وقيود الأنثى هي المشكلة المتأزّمة دائماً في المجتمعات الشرقية ولاسيما في فلسطين وتشكو الشاعرة منها في قصيدتها «الصدى الباكي» وتصف الذكر بقولها:

أنت روح طائر يشدو على كل الغصون   يرتوي من خمرة الحب ومن نبع الفتون

في حين تصف نفسها - وهي الأنثى - بقولها:

وأنا روح سجين قصّت الدنيا جناحي   نغمي ينبيك عني، عن مدى عمق جراحي

(طوقان، ۲۰۰۰م: ۸۰)

وأصبح الحب عندها رمزاً لاستمرار الحياة من دون أن يكون مقصوراً على شخص بالضرورة، فنراها إمّا منكرة، أو متسائلة، أو متلهفة، أو معترفة، أو... وهذا أعطاها قدرة على تجسيد مشاعرها بصورة أدق وأهدأ.

و«في قصيدة «هو وهي» صوّرت إنطلاقتها من أسر التقاليد في سياق قصصي تحدّث فيها عن امرأة فلسطينية إلتقت بمناضل مصري على ضفاف النيل وعن الحب الذي ربط بينهما.» (طوقان، ۲۰۰۰م: ١٦٦)

«تتحول الصوفية في هذه القصة من الاستغراق في الطبيعة إلى الاستغراق في الحبيب ليعبر هذا التحول عن الصراع بين القيد وإنطلاق الحريّة.» (مصطفى، ۱۹۸٦م: ١٠٤)

وكما يبدو أسلوب السرد القصصي هو من خصائص الأدب الرومانسي والشاعرة نجحت في تصوير الحب في هذه القصيدة ويسعفها في خلق طائفة من الألفاظ ذات الدلالة الوجدانية

إحساس مرهف كما تسعفها فی تصوير اضطرابها عواطف جياشة و شعور مفعم بالحب.

والحب هو الموضوع الأساسی الذی تناولته فدوی فی دواوين «وحدی مع الأيام» و«وجدتها» و«أعطنا حبّا» بشكل متناثر ويمكن القول إنّ الشاعرة أعطت الكثير للحب واستطاعت أن تعبر فی شفافية فی نفسية الفتاة العربية المعاصرة فهی متوهجة الآحاسيس، صادقة إلى حدّ الصراخ، خائفة إلى حدّ الجزع، ومن هنا رأت الحبّ ملجأً ومهرباً من مصائب هذا العالم تقول:

الهَوى كانَ مَلاذ وهروب　　مِن ضِياعِی وَضِياعِک

(طوقان،۲۰۰۰م: ٤۰۳)

د) الشكوى من الظلم فی المجتمع

وفدوی فنانة وإنسانة تشاطر البائسين آلامهم وتدعو البشرية لتجفيف دموعهم وتنادی بالعدالة الاجتماعية حتى لايكون فی الناس جائع ومحروم. تقول فی قصيدة «مع سنابل القمح»:

كَم بائسٍ،كَم جائعٍ،كَم فقيرٍ　　يكدح لا يجنی سوی بؤسه

ومترفٍ يَلهو بِدنيا الفجورِ　　قَد حَصر الحَياةَ فی كأسه

وبما أن الله جل شأنه قال: «وَما رَبُّک بِظَلّامٍ لِلعَبيدِ» (فصّلت: ٤٦) فتستنتج الشاعرة بعد تساؤلات:

وراءها صوت عميق مثير　　جلجل فيها مثل صوت القدر

لم تحبس السماء رزق الفقير　　لكنه فی الارض ظلم البشر

(طوقان،۲۰۰۰م: ۳۳)

وهی لا تهمل اليتامی ولها قصيدة بعنوان «يتيم وأم» تعتقد أنّ دنيا اليتامی حضن أم وتنتهی القصيدة بهذه الأبيات:

ينشأ الطفل ولا ركن له　　ركنه من صغر السن إنهدم

تائهاً فی ظلمٍ ما تنتهی　　حائراً يخبط فی تلک الظلم

ليس فی الدنيا ولا فی ناسها　　فهو يحيا فی وجود كالعدم

(المصدر نفسه: ۱۲۲)

وفى قصيدة «لاجئة فى العيد» تحدّد مظهراً من مظاهر الصراع الطبقى الجديد لا يخلو من سذاجة تقول:

أختاه هذا العيد عيد المترفين الهانئين عيد الألى بقصورهم وبروحهم متنعمين
عيد الألى لا العار حرّكم ولا ذلّ المصير فكأنهم جثث هناك بلا حياة أو شعور

(طوقان، ۲۰۰۰م: ۱٤۲)

فتلاحظ فدوى التى ظلت أسيرة نفسها حين تحدثت عن الوضع الجديد بتقديم نماذج إنسانية وحين وجهت الخطاب إلى "لاجئة فى العيد" أو إلى "رقيّة" كانت بشكل ما، توجه الخطاب إلى نفسها ومن أجل ذلك تظل دلالة هاتين القصيدتين ذاتية وليست موضوعية. (مصطفى، ۱۹۸٦م: ۸٤) وليبدو الاتجاه الرومانسى فى أبياتها إذ إنّ ذات الشاعرة هى المحور الذى يدور حوله الشعر.

هـ) الحزن

والدارس فى شعر فدوى يجد أنها تجسم معانى الحزن والحرمان والتى نتجت عن المصائب التى توالت عليها وقد بكرت الحزن على فدوى فقالت فيه أكثر شعرها قبل أن يكون منها شعر من ضرب آخر، بل كان الحزن مثيراً لآلامها وهمومها التى لونت حسها بألوان من الوحشة والكآبة وجعلتها تنشد الشعر تعبيراً عن نفسها وهواجسها. تعانى الشاعرة فى قصيدتها «فى المدينة الهرمة» الوحدة والاغتراب والحصار لأنها مسكونة بحالة التشرد والشتات وإن كانت فى أرقى عواصم الغرب المتحضر، تقول:

وتلقفنى فى المدينة هذى الشوارع والأرصفة
تحاصرنى وحدتى
كلنا فى حصار التوحّد
وحيدون نحن نمارس لعبةَ هذى الحياة
وحيدين، نحزن نألم نشقى وحيدين ... نموت وحيدين
وحيداً تظل ولو حضنتك مئات النساء
وتلقفنا فى المدينة هذى الشوارع والأرصفة

(طوقان، ۲۰۰۰م: ۵۸۰)

و«الحالة التی تسیطر علی الشاعرة حالة مؤلمة شکلت جوهر أزمة شعراء الرومانسیة ودفعتهم إلی الفرار من صخب المدینة إلی رحاب الطبیعة.» (زعبی، ٢٠٠٧م: ٥٧)

وقارئ أناشید فدوی طوقان تجد نفسه أمام ألحان شجیة مثیرة تنبعث من ألم أصیل وأمام تجربة ذاتیة وشعرها هو انفعال وجدانی بما تری وتشهد من مآس خارجیة فاجعة. وهی قد بلغت القمّة فی فن الرّثاء من ناحیة الصدق الشعوری والصدق الفنی أی الصیاغة اللفظیة التی تتجلی واضحة فی شعرها والجراحة الروحیة التی أصابتها إثر موت أخیها أیضاً واضحة لأنّ أخیها إبراهیم کان الأخ والوالد والأستاذ علی حدّ قولها.

فلم تستطع الأیام أن تسدل علیها ستار النسیان وأحالت حیاتها إلی مأتم دائم ودموع لاتجف وزفرات لا تنقطع و طبعت شعرها بطابع الأسی والحزن فنستمع إلیها فی قصیدتها «حیاة» إذ تبکی علی أحبائها فتناجی روح المرحوم والدها وشقیقها المرحوم إبراهیم:

حیاتی دموع
وقلب ولـوع
وشوق ودیوان شعر، وعود
حیاتی، حیاتی، أسیً کلّها
إذا ما تلاشی غداً ظلّها
سیبقی علی الأرض منه صدی
یردد صوتی هنا منشداً:
حیاتی دموع
وقلب ولوع
وشوق ودیوان شعر، وعود

(طوقان، ٢٠٠٠م: ٤٦)

لقد رافقت فدوی طوقان الآلام منذ صباها وهی توصف زمن الطفولة بقولها:

لطیف طفولتی الفانیة   بأیامها المرة القاسیة

(المصدر نفسه: ٩٥)

وتری إخماد نفسها کإخماد النار إثر مضی الزمن فی قصیدة «نار ونار» وتسأل النار:

أتخـمد مثلک نار شعوری
غدا، وتـؤول لهذا المصير؟
أيغشى حـوارى رماد السنين؟
أيهمد قلبى كـما تهمدين؟
لماذا؟ أتدرين؟ أم أنـت مثلى
أسيرة جهل
أجيبى، أجيبى، أما تسمعين؟
(المصدر نفسه: ٩٩)

فكانت لنا تلک الرومانسية المتأثرة تبكى وفى دموعها نار ونور، وتعول وفى عويلها صراخ الهاوية، تشكو وفى شكواها أصداء وادى الموت... .

وشـعر فـدوى نفاثة صدرها فلا تصنع ولا تجمل، ولا إكـراه ولا التواء؛ إنه اندفاق الوجدان فى مهرجان الاحزان:

رحمة يا شاعر وانظر إلى أصداء روحى
إنهـا فى شعرى الباكـى استغاثات ذبيح!
إنهـا يا شاعرى أنـات مظلـوم طريد
إنهـا غصات مخنـوق بأطـواق الحديد

(طوقان،٢٠٠٠م:٨٠)

ومـن الملاحـظ إنّ أكثر قصائد فدوى أغنيات رومانسـية حزينـة كأنّ الحياة كلّها ألم وهذه النظرية المأسـاوية تنغص على الشـاعرة حياتها كلها وتفقدها طعم كل شيء وترميها فى دوامة الأرق وأوقعتها فى دائرة اللاجدوى والألم. وهى تحس بالغربة والفراق وإن كانت مع الآخرين.

وفى قصيدة بعنوان «عام ١٩٥٧» تعبر الشـاعرة عن غضبها من هذا العام فقد كان فى نظرها مصدر تعاسة وشقاء وحزن وألم. فذهب غير مأسوف عليه. تقول فى مطلعها:

انتهينا منه، شيّعـناه، لم نأسف عليه
وحمـدنا ظلّه حين توارى

دون رجعة

لم نصعد زفرةً خلف خطاه

لم نُرق بين يَدَيه

دمعةً، أو بعض دمعة

(طوقان،٢٠٠٠م: ٣٠٩)

وزعت الشاعرة تفاعيل هذه القصيدة على الأسطر بشكل متفاوت ووجدت فى مثل هذا التوزيع ما يعزز الموسيقى فى قصيدتها، وينوعها بحيث تترك أثراً عميقاً فى نفس السامع، فوزعت جملها على الأسطر، وكانت أحياناً تستعمل الكلمة الواحدة ذات التفعيلة على السطر منفردة.

لغتها واضحة وألفاظها بسيطة ولكنها تحمل المعنى الجديد وتعبر مع غيرها عن الأفكار والصور التى أرادت الشاعرة إبرازها وهى صورجزئية تصورواقع الألم والحزن عند الشاعرة فتصل بنا إلى صورة كلية تنم عن يأس الشاعرة وحزنها وألمها. (أبوشباب، ١٩٩٨م: ٢٤٠-٢٤١)

النتيجة

تطرقت فدوى طوقان أبواباً كثيرة وأغراضاً عديدة وعبّرت عما يجيش فى صدرها بصدق وحرية، فهى من أبرز ممثلى التيار الرومانسى بفلسطين وقصائد «وحدى مع الأيام» التى تمثل الوحدة والحيرة فى معظمها هى ثمرة الوحدة الرومانسية التى تقوم بلحم تجربة الشاعر الفردية بالطبيعة ونرى هذه الرؤية أيضا فى ديوان «وجدتها» التى تمثل الطمأنينة، والهدوء، والجو النفسى الذى يلف شعر فدوى جو حرمان، وجفاف، وظمأ وجدانى، لأن عالمها الشعرى كان أقرب إلى التعبير عن الأحزان التى ترافق التجربة الأنثوية الحميمة والجدار السميک الذى تصطدم به فى مجتمع تقليدى مغلق. لهذا تحصّنت بالعزلة والإنطواء على الذات فى أوائل حياته. ورسالتها الإنسانية دفعتها إلى التغنى بالحرية وإبراز ما فى الحياة من خير وشر. وإثر استغراقها فى التأمل اتجهت إلى الله بالشكوى، وإلى الطبيعة بالنجوى، وإلى البشر بالدعوة إلى المحبة والعطاء وكل هذا ليس إلا تجلى مظاهر الرومانسية فى شعرها.

المصادر والمراجع

القرآن الكريم.

أحمدی، عبدالحمید. (۲۰۱۱م). «مظاهر رومانسية في شعر أبي القاسم الشابي». فصلية إضاءات نقدية. السنة الأولى. العدد ٤. صص ۲۳-۹.

أبوشباب، واصف. (۱۹۸۸م). القديم والجديد في الشعر العربي الحديث. ط۱. بيروت: دارالنهضة العربية.

خورشا، صادق. (۱۳۸۱ش). مجاني الشعر العربي الحديث ومدارسه. چاپ اول. تهران: انتشارات سمت.

خليل جحا، ميشال. (۱۹۹۹م). الشعر العربي الحديث من أحمد شوقي إلى محمود درويش. بيروت: دارالثقافة.

زرين كوب، عبدالحسين. (۱۳۸۲ش). نقد ادبی. چاپ هفتم. تهران: انتشارات اميركبير.

زعبي، أحمد محمد. (۲۰۰۷م). أسلوبيات القصيدة المعاصرة (دراسة حركة الشعر في الأردن وفلسطين من ۱۹۵۰-۲۰۰۰م). عمان: دارالشروق.

زغلول سلام، محمد. (لاتا). النقد الأدبي الحديث أصوله واتجاهات رواده. الإسكندرية: منشأة المعارف.

سيدحسيني، رضا. (۱۳۷٦ش). مکتب‌های ادبی. چاپ چهارم. تهران: انتشارات نگاه.

طوقان، فدوى. (۲۰۰۰م). ديوان. بيروت: دارالعودة.

عباس، احسان. (لاتا). فن الشعر. ط۳. بيروت: دارالثقافة.

العجيمي، محمد الناصر. (۱۹۹۸م). النقد العربي الحديث. التونس: دار محمد علي الحامي.

غنيمي هلال، محمد. (۱۹۷۱م). الرومانطيقية. القاهرة: دارنهضة مصر.

محمد عياد، شكرى. (۱۹۹۳م). المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين. ط۱. الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب.

مشوح، وليد. (۱۹۹۳م). دراسات في الشعر العربي الحديث. ط۱. دمشق.

مصطفى، خالد علي. (۱۹۸٦م). الشعر الفلسطيني الحديث. ط۱. بغداد: دارالشؤون الثقافة العامة.

مندور، محمد. (۱۹۹۸م). الأدب ومذاهبه. القاهرة.

الورقي، سعيد. (۱۹۸٤م). لغة الشعر العربي الحديث. ط۳. بيروت: دارالنهضة العربية.

هدّارة، مصطفى. (۱۹۹٤م). بحوث في الأدب العربي الحديث. بيروت: دار النهضة العربية.

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الثالثة – العدد العاشر – صيف ١٣٩٢ش/ حزيران ٢٠١٣م
صص ٢٢٦ ـ ٢٠٩

القصيدة البِشريّة وترجمتها الفارسيّة المنظومة من منظور موسيقيّ

محمد رحيمى خويگانى*
نرگس گنجى**

الملخص

قام الشاعر الإيرانى "محمد حسين شهريار" بترجمة قصيدة للشاعر "بِشر بن عوانة" ذكرها "بديع الزمان الهمذانى" فى مقامته الأخيرة، وهى التى اشتهرت بالقصيدة البشريّة. وترجمة شهريار من أجمل ما ترجم من الشعر العربى إلى الشعر الفارسى إذ ترجم الشاعر القصيدة العربيّة محافظًا على الجوانب المتنوّعة التى تأسّست عليه القصيدة وخاصّة الجانب الإيقاعى والموسيقىّ منها؛ فالبحث هذا يهدف إلى مقارنة بين موسيقى نصّ المبدأ ونصّ المقصد مبيّنًا الطرق التى تمّ بها نقل الموسيقى الشعريّة. من أهمّ ما توصّل إليه هذا البحث هو أنّ الموسيقى فى كلتا القصيدتين العربيّة والفارسيّة قد ساعدت على تبيين ما فى فكرة الشاعرين من الصور الحماسيّة والفخريّة من جانب، ومن صور غزليّة عاطفيّة من جانب آخر؛ فالوزن والبحر يناسبان الحماسة والفخر كما أنّ القافية تناسب الغزل والتشبيب. وهكذا الحال فى الموسيقى المعنويّة واللفظيّة؛ فتارة تناسب الحماسة وتارة تناسب التشبيب والتحبيب وفقًا لمقتضى الحال.

الكلمات الدليلية: القصيدة البِشرية، بِشر بن عوانة، محمد حسين شهريار، الترجمة المنظومة، النقد الموسيقىّ.

---

*. طالب مرحلة الدكتوراه بجامعة أصفهان، إيران. rahimim65@gmail.com
**. أستاذة مساعدة بجامعة أصفهان، إيران.
التنقيح والمراجعة اللغويّة: د. فاطمة پرچگانى
تاريخ الوصول: ١٣٩١/١٢/٢٩ش تاريخ القبول: ١٣٩٢/٤/٨ش

المقدمة

مع أنّ الترجمة تضرب فی جذورها إلی العصور السابقة، ومع أنّ التفكير فيها وطرح ما يندرج فی إطارها من قضايا ليس بالأمر الجديد، ولكنّ عمل المترجم وما يبذله من جهدلم يحظ بما يستحقّه من عناية واهتمام إلاّ منذ عهد قريب، ولم تتخصّص له دراسات نظريّة منهجيّة إلاّ فی النصف الثانی من القرن العشرين بعدما شهد هذا القرن من اهتمامات علميّة فی حيّز «دراسات الترجمة» عامّة ودراسات الترجمة الأدبيّة خاصّة.

هناك صعوبات وعوائق كثيرة فی عمليّة ترجمة الشعر بحيث تجعلها شبه مستحيل؛ ولكنّه علی الرغم من هذه الحقيقة فثمّة نماذج مختلفة من نصوص الشعر المترجَمة التی حظيت بقسطٍ وافر من النجاح فی مختلف المناحی الأدبيّة.

يهدف هذا البحث إلی تسليط الضوء علی الجانب الموسيقی لترجمة شعر منظومة فی اللغة الفارسيّة قام بها الشاعر الإيرانی المعاصر «محمد حسين شهريار» وهی ترجمة «القصيدة البِشريّة» للشاعر العربیّ الجاهلی «بِشر بن عوانة»؛ فالقصيدة ذكرها بديع الزمان الهمذانی من خلال «المقامة البِشريّة» وهی آخر مقاماته التی بها ينتهی الكتاب.

هذا ونری أنّ أسلوب شهريار فی ترجمته أسلوب بديع حيثُ يترجِم بيتاً من القصيدة طابقَ النّعل بالنّعلِ ثمّ يضيفُ من تلقاء نفسه صوراً شعريّة جميلة تزيد فی شعريّة النصّ الأصلیّ فهكذا الحال عنده حتّی نهاية القصيدة. فنری عدد أبيات قصيدته يبلغ ٤٩ بيتًا بينما عدد أبيات قصيدة بشرٍ يتوقّف عند ۲۱ وفق ما ورد فی مقامات الهمذانی.

أمّا النقد فنظرًا إلی أنّ الأهمية القصوی لتحديديّة الموضوع تجعل من الإلمام بكلّ الجوانب الفنيّة والثقافيّة والإيدئولوجيّة فی مقال -لايتجاوز عشرين صفحة- ضربًا من المستحيل فيركّز البحث علی الجانب الموسيقیّ للشعر دون الجوانب الأخری نظرًا إلی أن الموسيقی هی أبرز صفات الشعر عند القدماء ومن أبرزها عند المتأخرين (أنيس، ١٩٥٢م: ١٢)؛ ويقارن بين موسيقی القصيدة البِشريّة بصفتها نصّ المبدأ وبين موسيقی قصيدة شهريار بصفتها نصّ المقصد.

دراسات سابقة

فيما يخصّ بالدراسات السابقة فعلينا أن نشير إلی مقالة "قصيده بشريه وترجمه

منظوم آن از استاد شهريار" لـ"إسماعيل تاج بخش"، طبعت في مجلة "حافظ" سنة ١٣٨٦ش العدد ٤٨؛ فالباحثان يأتيان بالقصيدة البشريّة معتمدين على ما ورد في كتاب "منتهى الطّلب في أشعار العرب" لـ"ابن المبارك" ويترجمها إلى النثر الفارسي ومن ثمّ يذكران قصيدة شهريار مع إشارة عابرة إلى بعض إضافات شهريار على قصيدة بشرٍ، فهذا البحث يتميّز من البحث السابق بأنّه لم يكتفِ بذكر القصيدتين فقط –من الجدير أن نذكر أنّ هذا البحث اعتمد على نسخة مقامة الهمذاني– بل يحلّل وينقُد موسيقى الترجمة والنصّ الأصلي في رؤية علميّة.

نبدة عن حياة الشاعرين

بِشر بن عوانة

من مقامات بديع الزمان الهمذاني هي "المقامة البِشريّة" التي بها يختم الهمذاني كتابه وهي مقامة يتحدّث فيها المؤلّف خلافًا للمعهود[١] عن شاعر صعلوك اسمه "بِشر بن عَوانة العَبدي" يهوى بنت عمّ له جميلة حسناء اسمها "فاطمة"، وكان بشرٌ هذا فتّاكًا شجاعًا كثير المغامرة فخطبها من أبيه فأبى أن يزوجّها منه فغضب بشر وعزم الفتك بأعضاء قبيلة عمّه فقتل الكثير منهم وأرهقهم بأذاه حتّى جاء رجال القبيلة وطلبوا من الأب أن يدفع شرّ بشرٍ بقبول الزواج، فردّ الطلب وفكّر في حيلة خلّصتْهم منه، فلنسمع الهمذاني كيف يشرح ذلك:

«ثمّ قال له عمُّه: إني آليتُ أن لا أزوّجَ ابنتي هذه إلاّ ممّن يسوقُ إليها ألفُ ناقةٍ مَهراً ولاأرضاها إلا من نوق خُزاعةَ، وغرضُ العمِّ كان أن يسلُک بشرٌ الطريق بينه وبين خُزاعة فيفترسه الأسد لأنّ العربَ قد كانت تحامَتْ عن ذلک الطّريق وكان فيه أسد يسمّى "داذاً" وحيّة تُدعى شجاعًا ... ثمّ إنّ بشرًا سلک الطريق فما نصّفه حتّى لقى الأسدَ وقمّص مُهرَه فنزل وعقرَه ثمّ اخترطَ سيفه إلى الأسد واعترضه وقطّه ثمّ كتب بدم الأسد على قميصه إلى ابنة عمِّه: أفاطمُ لو شهدتِ برَمْلِ خبتٍ... .» (الهمذاني، ٢٠٠٥م: ٢٨٢)

أمّا بشرٌ هذا فلايوجد في النصوص التاريخيّة ما يدلّ على كيفيّة سيرته أو مجرّد وجوده إلاّ في ثلاثة مواضع:

---

١. المعهود عند الهمذاني في المقامة هو التكلّم عن الكدية ولطائف الحيل لا الشجاعة والحب والمغامرة.

ألف- ما قال "ابن الأثير" فی المثل السائر، ومن خلال مقارنته بين البحتری والمتنبّی: «أما البحتری فإنّه ألمّ بطَرَفٍ ممّا ذكر بشـُر بن عَوانة فی أبياته الرائيّة التی أوّلها...» (ابن الأثير، ج۳، لاتا: ۲۸۸)، فذكر مطلع القصيدة ومعلوم أنّ ابن الأثير يعتبره شاعرًا حقيقيًّا.

ب- جاء "الحسـن البصری" فی الحماسـة البصريّة بالقصيدة البشريّة كاملة ونسبها إلی بشر بن عوانة ولكن شارح الكتاب يُقرّ بأنّه لم يجد شيئًا عن حياة بشر أبدًا إلاّ قصّته مع الأسد الموجودة فی المقامات. (البصری، ج۱، ۱۹۹۹م: ۳۲٤)

ج- "شهاب الدين النويری" فی نهاية الأرب حيث يقول: «وقال بشر بن عَوانة الفقعسی يصف ملاقاته الأسدَ وما كان بينهما» فيذكر القصيدة. (النويری، ج۹، ۲۰۰٤م: ۲۳٤)

ولكنّ "الزركلی" يذهب إلی أنّ بِشـراً شخصيّة خياليّة: «بشر بن عوانة العبدی: اسم اخترعه البديع الهمذانی، لشـاعر وضع له قصّة خلاصتها: أنّه عرض له أسد وهو ذاهب يبتغی مَهرا لابنة عمٍّ له فثبت للأسـد وقتلـه... .» (الزركلی، ج۲، ۱۹۸۰: ٥٥) وهذا ما أدّی إلی «تاج بخش» فی مقاله أن يعتقد بأنّه ليس شخصيّة حقيقيّة. (۱۳۸٦ش: ۳۱)

هـذا و نـری أنّ البعض ومنهم «محمد بـن المبارك بن ميمـون» فی «منتهی الطلب من أشـعار العرب» ينسـبون القصيدة إلی «عمرو بن معد يكـرب». (ابن ميمون، ج۸، ۱۹۹۹م: ۲٥٦) لما وجدت له قصّة مع الأسـد شـبيهة بقصّة بشـر. (الهمذانی، ۲۰۰٥م: ۲۸۳؛ البصری، ج۱، ۱۹۹۹م: ۳۲٤)

فالحقيقـة أنّ البحث عـن وجوده أو عدم وجوده لايزيد القصيدةَ شـيئًا ولايقلّ من قيمته قيد أنملة، إذن فصانع القصيدة إمّا بشر بن عوانة وإمّا الهمذانی نفسه وإمّا شخص آخر مجهول (هذا البحث يذهبُ مذهبَ ابن الأثير والبصری والنويریّ وينسب القصيدة إلـی بشـرٍ). مهما يكن من أمر فـإنّ هذه القصيدة من أجمل القصائـد العربيّة فی وصف المغامرة فی سبيل الحبّ!.

محمد حسين شهريار

هو محمد حسـين شـهريار الشـاعر المعاصر الإيرانی، ولد سـنة ۱۲۸٥ش الموافق لـ۱۹۰٦ للميلاد فی مدينة "تبريز" العريقة وتلقّی علومه الابتدائيّة فی مدرسـة "طالبية" بتبريز. جری ينبوع الشـعر علی لسـانه وهو فی التاسـعة من عمره، وانتقل إلی طهران

سـنة ١٢٩٩ش اسـتكمالا لعلومه فى مدرسة "دار الفنون". (شـهريار، مقدمة الديوان، ١٣٦٩ش: ٣٩) وله فى طهران ما فتح أمامه آفاق جديدة والتعرّف على كبار الشـعراء والكتّاب والموسـيقيّين من مثل "ملک الشعراء بهار"، و"قمر الملوک وزيری" من جانب والاختلاف إلى منازل كبار رجال السياسـة من جانب آخر جعل منه شـخصيّة علميّة أدبيّة فذّة؛ طبع ديوانه لأوّل مرّة بمقدّمة بهار سنة ١٣١٠ش وحظى باهتمام بالغ من قبل الناس عامّة والأدباء خاصّة. (عليزاده، ١٣٨٤ش: ٣٥٦)

سافر إلى "نيسابور" و"مشهد" ولاقى الكثير من المشاهير فى العلم والأدب والفنّ ثمّ عاد إلى طهران واستُخدم كموظّف فى "بانک كشاورزی" ومن ثمّ سافر إلى قرية "يوش" راجيًا زيارة "نيما يوشـيج"[١] ولكن "نيما" لم يقبله وعاد شـهريار إلى طهران وبعد مدّة زاره نيما سنة ١٣٢١ش. (شهريار، مقدمة الديوان، ١٣٦٩ش: ٦١)

ماتت أمّه سنة ١٣٣١ش وعاد إلى حضن تبريز ثانية سنة ١٣٣٢ش وطبع بها منظومته الشعريّة "حيدر بابايه سلام" باللغة التركيّة الآذريّة وتزوّج فى هذه السنة ببنت من أقربائه اسمها "عزيزة خالقی"؛ بقى شهريار فى تبريز حتّى سنة ١٣٦٧ش ولم يتركها إلاّ لمدّة قصيرة ولدوافع أدبيّة كالمهرجانات والمؤتمرات واللقاء مع الشـعراء والكتّاب ولكن كان السـفر الأخير إلى طهران بسـبب مرض اعتراه سـنة ١٣٦٧ش فانتقل إليها ولبّى دعوة ربه فى مستشـفى "مهر" يوم ٢٧ لشهر شهريور سنة ١٣٦٧ش الموافق لـ١٨ من شهر سبتمبر سنة ١٩٨٨ للميلاد وانتقل جثمانه إلى مسقط رأسه تبريز ودفن بمكان اشتهر بـ"مقبرة الشعراء" بعد أن شيّعه الكثرة الكاثرة من عارفى حقّه. (عليزاده، ١٣٨٤ش: ٣٥٦)

القصيدة البشريّة وترجمتها المنظومة

إليكم نصّ القصيدة البشريّة وفقًا لما ورد فى "مقامات الهمذانى":

١. أَفَاطِـمُ لَوْ شَـهِدْتِ بِبَطْـنِ خَبْتٍ   وَقَـدْ لاَقَـى الهِزَبْـرُ أَخَاكِ بِشْـرَا
٢. إذاً لَرَأَيْـتِ لَيْثـاً زَارَ لَيْثـاً   هِزَبْـراً أَغْلَبـا لاقـى هِزَبْـرَا
٣. تَبَهْنَـسَ إِذْ تَقاعَـسَ عَنْهُ مُهْرِی   مُحَـاذَرَةً، فَقُلْـتُ: عُقِـرْتَ مُهْـرَا

---

١. الشـاعر الإيرانى الكبير الذى هو مبدع شـعر التفعيلة فى الأدب الفارسـى وحاله حال بدر شاكر السيّاب أو نازک الملائكة فى الأدب العربى.

٤. أَنِلْ قَدَمَيَّ ظَهْرَ الأَرْضِ؛ إني   رَأَيْتُ الأَرْضَ أَثْبَتَ مِنكَ ظَهْرَا
٥. وَقُلْتُ لَهُ وَقَدْ أَبْدَى نِصالاً   مُحَدَّدَةً وَوَجْهاً مُكْفَهِراً
٦. يُكَفْكِفُ غِيلَةً إِحْدَى يَدَيْهِ   وَيَبْسُطُ لِلْوُثُوبِ عَلَيَّ أُخْرَى
٧. يُدِلُّ بِمِخْلَبٍ وَبِحَدِّ نَابٍ   وَباللَّحظاتِ تَحْسَبُهُنَّ جَمْرَا
٨. وَفِي يُمْنَايَ مَاضِي الحَدِّ أَبْقَى   بِمَضْرِبِهِ قِرَاعُ المَوتِ أُثْرَا
٩. أَلَمْ يَبْلُغْكَ مَا فَعَلَتْ ظُبَاهُ   بِكَاظِمَةٍ غَدَاةَ لَقِيتَ عَمْرَا
١٠. وَقَلْبِي مِثْلُ قَلْبِكَ لَيسَ يَخْشَى   مُصَاوَلَةً فَكَيفَ يَخَافُ ذُعْرَا ؟
١١. وَأَنْتَ تَرُومُ لِلأَشْبَالِ قُوتاً   وَأَطْلُبُ لابْنَةِ الأَعْمَامِ مَهْرَا
١٢. فَفِيمَ تَسُومُ مِثْلِي أَنْ يُوَلِّي   وَيَجْعَلَ فِي يَدَيْكَ النَّفْسَ قَسْرَا؟
١٣. نَصَحْتُكَ فَالْتَمِسْ يا لَيْثُ غَيْرِي   طَعَاماً؛ إِنَّ لَحْمِي كَانَ مُرَّا
١٤. فَلَمَّا ظَنَّ أَنَّ الغِشَّ نُصْحِي   وَخَالَفَنِي كَأَنِّي قُلْتُ هُجْرَا
١٥. مَشَى وَمَشَيْتُ مِنْ أَسَدَيْنِ رَاما   مَرَاماً كَانَ إِذْ طَلَبَاهُ وَعْرَا
١٦. هَزَزْتُ لَهُ الحُسَامَ فَخِلْتُ أَنِّي   سَلَلْتُ بِهِ لَدَى الظَّلْمَاءِ فَجْرَا
١٧. وَجُدْتُ لَهُ بِجَائِشَةٍ أَرَتْهُ   بِأَنْ كَذَبَتْهُ مَا مَنَّتْهُ غَدْرَا
١٨. وَأَطْلَقْتُ المُهَنَّدَ مِنْ يَمِينِي   فَقَدَّ لَهُ مِنَ الأَضْلاعِ عَشْرَا
١٩. فَخَرَّ مُجَدَّلاً بِدَمٍ كَأَنِّي   هَدَمْتُ بِهِ بِنَاءً مُشْمَخِرّا
٢٠. وَقُلْتُ لَهُ: يَعِزُّ عَلَيَّ أَنِّي   قَتَلْتُ مُنَاسِبِي جَلَداً وَفَخْرَا؟
٢١. وَلَكِنْ رُمْتَ شَيْئاً لَمْ يَرُمْهُ   سِوَاكَ، فَلَمْ أُطِقْ يالَيْثُ صَبْرَا
٢٢. تُحَاوِلُ أَنْ تُعَلِّمَنِي فِرَاراً   لَعَمْرُ أَبِيكَ قَدْ حَاوَلْتَ نُكْرَا!
٢٣. فَلاَ تَجْزَعْ؛ فَقَدْ لاقَيْتَ حُرَّا   يُحَاذِرُ أَنْ يُعَابَ؛ فَمُتَّ حُرَّا

(الهمذاني، ۲۰۰۵م: ۲۸۲)

الترجمة: ترجمة الشاعر محمد حسين شهريار المطبوعة في ديوانه ص ۹۶۳-۹۶۵، وإليكم نصّ الترجمة المنظومة:

١. نبودی تماشا کُنی ای پَری   که چون پنجه کردم به شیر نری
٢. نبودی ببینی که خود شیر گفت: فَری بر چنین برز و بازو فَری
٣. بجنبيد جنبيدن صاعقه   بغرّيد غُرّيدن تُندَری

٤. فَــراز آمد از صخــره و راه من — فرو بســت چون سَــدّ اســکندری
٥. میـــان چون یکی تنگه کوه، تَنگ — بر و ســینه چـــون دشــت پهناوری
٦. صدای مهیبی که چون کوس رعد — بلرزانَـــد از بیـــم، بحـــر و بـــری
٧. به هر موی او خشــمگین کَژدُمی — بـــه هـــر یـــال او ســـهمگین اژدَری
٨. چـــو دندان و قعـــر دَهَن می‌نمود — تو گـــو می‌گشـــود از جهنـــم دَری
٩. به هر ناخنی خنجری خون‌چکان — بـــه هـــر چشـــمکی کـــوره اَخگری
١٠. به هر یال و دم کز غضب می‌فشاند — تـــو گفتـــی بلولد بـــه هم لشـــگری
١١. بلـــی شـــیرِ ســـلطان درّندگان — چنان ســـر ســـزای چنین اَفســـری
١٢. چو پهلو تهی کرد از او خنگ من — بگفتـــم بیمـــری نـــه خنگـــی، خَری
١٣. بنـــه بـــر زمینم که پشـــت زمین — ندیـــدم بلـــرزد بـــه هـــر صَرصَری
١٤. زدم نعره کای شیر هشیار باش — نزاییـــده چـــون من پســـر مـــادری
١٥. ببین چون تو تنها به جنگ آمدم — مـــرا هـــم نـــه یـــاری و نه یـــاوری
١٦. ببین چون تو پیکانم از پیش روست — نه از پشـــت ســـنگی و از سنگری
١٧. مرا گوشتِ تلخ است زان درگذر — بـــرو در پـــی طعمـــه دیگـــری
١٨. نگـــویم گُریز از تـــو نآید گُریز — که شـــیری و ســـلطان این کشـــوری
١٩. ولیکن بنه ســـر بـــه فرمان من — کـــه این رفتـــه شـــرط دل و دلبری
٢٠. بیـــا تا به هم نزد دختر شـــویم — بـــدو گـــو ببـــال از چنین شـــوهری
٢١. فروتر بنـــه پای این جا که من — تـــوانم بـــرآوردن آن جـــا سَـــری
٢٢. وگرنه به خون خود انگشت کش — کزین خون نگین خواهد انگشـــتری
٢٣. ولی شیر، از فرط خشم و غرور — کجا چشـــم و گوشی که کور و کَری
٢٤. رجزهای من یاوه‌ای فرض کرد — و یـــا لابـــه عاجـــز مضطـــری
٢٥. قـــدم پیش بنهاد و من پیشـــتر — دو شـــیر و یکی قصد، ســـهم آوری
٢٦. به جایی نهاده است قصد از دو شیر — کـــه شـــاهین نیـــارد زد آنجـــا پَری
٢٧. بدان ســـهمگینی که کام نَهنگ — بخواهـــی دریـــدن پـــی گُوهـــری
٢٨. رها کردمـــش خنجری آبگون — قلـــم شـــد همـــه دنـــده از خنجری
٢٩. فـــرود آمـــدش پنجـــه و مغفرم — بپاشـــید و گفتـــم کـــم از مغفـــری
٣٠. به گُرز گرانش به ســـندان سر — فـــرو کوفتـــم پُتـــک آهنگـــری
٣١. به دندان فـــدا کردمش نیزه را — بگفتـــم تـــو هـــم رو کم از نِشـــتری

٣٢. بـه پتکـی دگر کلّه بشـکافتم	شکسـتم شـکوهی و کـرّ و فـری
٣٣. به سرگیجه پیچید چون گردباد	کـه بـاز آیـد و بـازم آرد شـری
٣٤. کشیدمش شمشیر و گفتی که فجر	شِـکُفت از شـب قیرگون معجری
٣٥. گهـر تابناکی که هرگز چون او	نتابیـده خورشـیدی از خـاوری
٣٦. فـرود آمدش بر کمـر صاعقه	دو پیکـر به جا مانـدش از پیکری
٣٧. یکی نعره زد ضجّه آلود و خفت	تـو گفتـی بجویـد درِ داوری
٣٨. چوکوهی بغلتید در خاک و خون	همانـا برانگیختـم محشـری
٣٩. تو گفتی که چون تیشه روزگار	فـرو ریختـم قصـری از قیصـری
٤٠. همش خود به بالین نشستم غمین	که جز من نبودش سـر و همسـری
٤١. به همت چو بالا گرفتی ز خلق	غریبـی، اگر خـود مـه و اختری
٤٢. بلی شیر هم چون نباشد غریب؟	کـه خود بسـته از رعب هر معبری
٤٣. چو رسـتم به بالین سهراب یَل	دل کافـری بـودم و کیفـری
٤٤. بد و گفتم ای شـیر، آزاده میر	که سـر دادی و همچنان سـروری
٤٥. تو شیری و سرمشق نام آوران	بـه خون رنگ به، نقـش نام آوری
٤٦. چه سازم که با نرّه شیران فلک	جز از خون نبخشـیده آبشـخوری
٤٧. به خون غلت و بگذار رنگین شود	بـه خونـت جهیزیـه دخـتری
٤٨. مرا نیز هم سرنوشتی چو توست	کـه جـز خـون نمی‌زیبـدم زیوری
٤٩. گران گوهر ای شیر نَر هم ببال	که مُردی به دسـت گـران گوهری

(شهریار، ١٣٦٩ش: ٩٦٣-٩٦٥)

ومن المستحسن أن نشـير إلى مدى جمال إضافات شهريار للنصّ العربي، فعدد أبيات القصيدة البشريّة ٢٣ بيتًا بينما أبيات قصيدة شهريار تبلغ ٤٩ بيتًا، فالسبب يعود إلى اهتمام شهريار البالغ بتصوير أحداث المعركة وما جرى فيه من الحوار فيما بين الأسد وبشر؛ فهو يترجم بيتًا من القصيدة ثمّ يفصّل القول حوله في أبيات وهكذا الأمر حتى آخر القصيدة:

کشیدمش شمشیر و گفتی که فجر	شکفت از شب قیرگون معجری
گهـر تابناکی که هرگز چون او	نتابیده خورشـیدی از خاوری
یکی نعره زد ضجّه آلود و خفت	دو پیکر به جا ماندش از پیکری
فرود آمـدش بر کمـر صاعقه	تـو گفتـی بجویـد درِ داوری

فالبيت الأول ترجمة بيت:

هززتُ له الحسامَ فخِلتَ أنی   هززْتُ به لدى الظلماء فجرا

ولكن ما يليه فهو من صنع شهريار نفسه فهذا ما نراه فی كلّ قصيدته الغرّاء.

جماليّات الموسيقی بين القصيدة البشريّة وترجمة شهريار المنظومة

ثمّة خلافات عند دارسی موسيقی الشعر فی تقسيم موسيقی الشعر فی العربيّة والفارسيّة؛ والمشهور فی العربيّة أن تقسّم الموسيقی إلی قسمين الداخلی والخارجی حسب ما اعتقد به إبراهيم أنيس وأحمد نصيف الجنابی. (أنيس، ١٩٥٢م: ٧٤؛ الجنابی، ١٣٨٤ق: ١٢٥) فالعرب يدرجون القافية فی حيّز الموسيقی الخارجيّة إلی جانب البحر والوزن ولكنّ الفرس وفی مقدّمتهم شفيعی كدكنی يجعل للقافية و"الرديف"[١] نوعًا خاصًّا من الموسيقی سمّاها فی الفارسيّة "موسيقی كناری" (شفيعی كدكنی، ١٣٧٠ش: ٣٩١)، وهذا البحث اعتمادًا علی ما ذهب إليه دارسو العرب يبيّن جماليّات موسيقی القصيدة البشريّة وترجمتها فی مستويين؛ مستوی الموسيقی الخارجيّة ومستوی الموسيقی الداخليّة.

الموسيقی الخارجيّة

هی الشكلُ الخارجی للقصيدة المعتمد علی الوزن والقافية، فأطلقت عليه الموسيقی الخارجيّة لأنّها تفرض نفسها علی الشعر من الخارج. (الجنابی، ١٣٨٤ق: ١٢٥) هذا النوع من الموسيقی هی التی طالما عنی بها الباحثون فی اللغتين العربيّة والفارسيّة فی كتب العروض والقافية المتنوّعة الكثيرة.

البحر والوزن: من المعلوم أنّ قصيدة بشر فی البحر الوافر وعلی وزن "مفاعَلَتن مفاعَلَتن فعولُن" (المسدّس)؛ العروض فيه مقطوف وهو إسقاط سبب خفيف من آخر التفعيلة مع تسكين آخِر ما أُبقی (عيسی، ١٩٩٨م: ٢٩) حيث يصير "مفاعَلَتُن" مفاعَلْ أی فعولن.

يعتقد إبراهيم أنيس بأنّ الوافر من البحور الكثيرة الاستعمال فی العربيّة بحيث يقع بعد الطويل والكامل والبسيط فی كثرة الاستعمال. (أنيس، ١٩٥٢م: ٧٤) وخاصّة هو من البحور التی فضّلها الشعراء علی سائر البحور لموضوع الحماسة والفخر، يقول البستانی فی مقدّمة ترجمته للإلياذة: «الوافر ألين البحور يشتدّ إذا شددته ويرقّ إذا رققته وأكثر ما يجود

١. الرديف هو اللفظ الذي يتكرّر بعد القافية في كلّ الأبيات وهو يختصّ بالأدب الفارسي.

به النظم فی الفخر.» (هومیرس، لاتا: ۸۳) مثلما قاله عمرو بن کلثوم فی معلّقته الفخریّة:

متی نَنْقُلْ إلی قوم رَحانا　　یکونُوا فی اللِّقاءِ لها طَحینا

یکونُ ثِفالُها شرقیَّ نَجْدٍ　　ولُهوتُها قُضاعَـةَ أجمعینا

نَزَلْتُم مَنزِلَ الأضیافِ مِنّا　　فعجّلنا القِری أن تَشْتُمونا!

(عمرو بن کلثوم، ۱۹۹۱م: ۷۲)

وقد تأتی مفاعلَتن ساکنة اللام (مفاعلْتن) فی حشو البیت بلا لزوم. (یوسف، ۱۹۸۹م: ۵۱) مثلما نری فی القصیدة البشریّة، فهذا التسکین یقلّ من خفّة الوزن ویجعلها أکثر ثِقلاً وفی مقام الحماسة أکثر حماسة وجدّة.

أمّا شهریار فلعلّه لم یقع اختیاره علی البحر الوافر:

لأنّه من أقلّ البحور استعمالاً فی الفارسیّة. (پرهیزی، ۱۳۷۷ش: ۱۰۰)

لأنّه لا فرق بین الوافر والهزج بعد عَصب وقَطف یُحدث فیه (فالوافر فی الفارسیّة هو الهزج فی غالب الأحیان). (طوسی، ۱۳۸۹ش: ۵۳) والهزج لایناسب الحماسة والفخر.

لأنّ هناک البحر المتقارب الذی ینـاسـب الحماسة والفخر خاصّة فی الفارسیّة وهو الذی أنشـد "الفردوسـی" "الشـاهنامة" فیه بأجمل صورة ممکنـة؛ إذن فالمتقارب علی وزن "فعولن فعولن فعولن فَعَل" (مثمّن) مع العروض والضرب المحذوفین لحذف السـبب الخفیـف، وکثیرًا ما یقع فی تفعیلة "فعولن" فیصیر "فعـو". (یموت، ۱۹۹۲ش: ۳۳) یقول سلیم البستانی: «المتقارب بحر فیه رنّة ونغمة مطربة علی شدّة مأنوسة وهو أصلح للعنف منـه للرفق.» (هومیرس، لاتـا: ۸٤) مهما یکن من أمر فالبحر الـذی اختاره المترجم مناسب جدًّا للحماسة والفخر حسب ما مرّ ذکره.

القافیة: لاشکّ فی أنّ القافیة من أهمّ عناصر التشکیل الموسیقیّ فی الشعر؛ وملائمتها للفضاء الموسـیقی أمر لایمکن للشـاعر أن یغمض العین عنه فکلّ حرف رویّ ینـاسـب مقامًا ومقالاً؛ یقول البسـتانی: «أنّ القاف تجود فی الشّـدة والحـرب، والدالّ فی الفخر والحماسـة والمیم واللام فی الوصف والخبر، والباء والراء فی الغزل والنسـیب وإنّما هو قول إجمـالیّ إذا صحّ من باب التغلیب فلایصحّ من بـاب الإطلاق.» (هومیرس، لاتا: ۸۷-۸۸) والحقّ مع البسـتانی فی هذا القول لأنّه لیس من الجدیر أن تختلف موسـیقی القافیة عن موسیقی الشعر کلّه. یقول بشر بن المعتمر ما یقرب من قول البستانی: «وإذا

أردت أن تعمل شعرًا فاحضر المعانى التى تريد نظمها فى فكرك واحضرها على قلبك واطلب لها وزنًا يتأتّى فيه إيرادها قافية يتحمّلها، فمن المعانى ما تتمكّن من نظمه فى قافية ولاتتمكّن فى أخرى.» (بشر بن المعتمر، نُقِل عن عبدالرؤوف، لاتا: ٦٤)

أما حرف الرويّ ففى كلتا القصيدتين فهو "الراء" وهو من الحروف المكرّرة التى تمّ انتاجها بطَرق مستدقّ اللسان خلف اللثة أو بطَرق اللّهاة جدر اللسان. (إستيتية، ٢٠٠٣م: ١٥٦) فالراء حرف ذو رنّة ليّنة ليست شديدة ولكنّ الشاعر فى القصيدة العربيّة والمترجم فى الشعر الفارسى اختاراه حرف رويٍّ لقصيدتيهما الحماسيّتين. يبدو أن الأمر يعود إلى الفضاء الغزلىّ المهيمن على الأبيات الأولى من القصيدة:

أَفَاطِمُ لَوْ شَهِدْتِ بِبَطْنِ خَبْتٍ وَقَدْ لاَقى الهِزَبْرُ أَخاكِ بِشْرَا
إِذاً لَرَأَيْـتِ لَيْثـاً زَارَ لَيْثـاً هِزَبْـراً أَغْلَبـا لاقـى هِزَبْرا

فالشاعر الذى يبدأ بالغزل ويخاطب حبيبته التى يُرجى وصالُها فلايستحقّ له أن يخشُن فى القول من أوّل الكلام كما لايمكنه أن يخفى مدى فخره وحماسته لأنّه الموضوع الرئيس، إذن فالأرجح أن يتلافى جدّة الكلام وشدّته فى حشو البيت بلين القافيه ورنّتها فى آخر البيت! هذا مزج جميل بين موسيقى الفخر والغزل؛ الأمر الذى واضح فى القصيدة العربيّة وترجمتها الفارسيّة:

نبودی تماشا کنی ای پری که چون پنجه کردم به شیر نری
نبودی ببینی که خود شیر گفت: فری بر چنین برز و بازو فری

هذا ونرى حرفين «ا» فى العربيّة و «ى» فى الفارسيّة يزيدان القصيدتين ليناً وجمالاً بصفتهما حرف الوصل بعد الرويّ.

لايفوتنا أن نقول إنّه كان من الأفضل أن يقول شهريار قصيدته فى قالب «المزدوج» أو «المثنوى» لاحتمال المثنوى موسيقى متنوّعة متعدّدة حسب مقتضى الحال، إضافة إلى هذا والمخاطب الفارسى يحبّذ الحماسة فى قالب المثنوى لا القصيدة (بمعناها الفارسى كقالب شعرى) لأنه متعوّد على قراءه «الشاهنامة»؛ ولعلّ شهريار لم يختر المثنوى تلبية لروحه الميالة إلى الغزل والقصيدة!.

الموسيقى الداخليّة

نعنى بالموسيقى الداخليّة موسيقى تتشكّل فى حشو البيت إثر تنسيق الكلمات

والتراكيب. (الجنّابی، ۱۳۸۵ق: ۱۳۷) وهی نوعان؛ معنويّة ولفظيّة. فالمعنويّة هی إيقاع التناسبات والترابطات المعنويّة فی الكلام «أساس النظر فی هذا النوع [من الموسيقی] هو معانی الكلام من نظم ونثر والمهارة باللعب بهذه المعانی والتفنّن فی طريقة عرضِها.» (أنيس، ۱۹۵۲م: ٤۲) فتتمثّلُ فی موسيقی مظاهر البلاغة كالتشبيه والاستعارة، من جانب، والتضادّ والإيهام والتورية و... من جانب آخر؛ أمّا اللفظيّة فهی وقعُ موسيقی المفردات من جانب، وموسيقی الصنائع البديعيّة اللفظيّة كالجناس والتكرار والاطراد وردّ العجز علی الصدر و... من جانب آخر. (شفيعی كدكنی، ۱۳۷۰ش: ۲۹۸-۲۹۹)

الموسيقی المعنويّة

كما قيل هی كلّ موسيقی تتشكّل من المواءمة المعنويّة فی الكلام، «والتغييرات فی الفنّ الشعری إنّما تقوم علی أسس إيقاعيّة تتمثّل فی الموازنة والموافقة والإبدال والتشبيه.» (حمدان، ۱۹۹۷م: ۲٤٥) إضافة إلی أنواع من الموازنة والمقارنة المعنويّة فللصنائع البديعيّة المعنويّة دور هامّ فی هذا النوع من الموسيقی كما للتشبيه والاستعارة دورهما، فالبحث هنا يبين هذا النوع من الموسيقی فی النصّين العربی والفارسی.

المقارنة والموازنة: أفضل موسيقی معنويّة فی القصيدة البشريّة هی موسيقی تتشكّل فی مقارنة الشاعر الدائمة بين نفسه والأسد؛ بحيث تصير هذه المقارنة كرنّة فی أذن:

وَقَلْبِی مِثْلُ قَلْبِکَ لَيْسَ يَخْشَی   مُصَاوَلَةً فَکَيفَ يَخَافُ ذُعْرَا؟
وَأَنْتَ تَـرُومُ لِلأَشْـبَالِ قُوتاً   وَأَطْلُبُ لابْنَـةِ الأَعْمامِ مَهْرَا

فهذه المقارنة والموازنة تتسرّيان فی القصيدة كلّها والمتلقّی دائمًا يری نفسه أمام موازنة طريفة بين بشر والأسد وينتظر حتّی يتبيّن له من الفائز فی النهاية؛ فنری هذه الموازنة بين سائر شخصيّات القصيدة:

أَنِلْ قَدَمَیَّ ظَهْرَ الأَرْضِ؛ إنِّی   رَأَيْتُ الأَرْضَ أَثْبَتَ مِنْکَ ظَهْرَا

ومن الواضح الموسيقی المعنويّة المنبعثة من الموازنة بين «ظهر الأرض» و«ظهر مُهر». الموازنة لاتقف عند هذا الحدّ فتتعدّاه إلی الموازنة بين أعضاء الزوج للأسد:

يُكَفْكِـفُ غِيلَةً إِحْـدَی يَدَيْهِ   وَيَبْسُطُ لِلْوُثُوبِ عَلَیَّ أُخْرَی

فطبيعیٌّ أن نری هذه الموازنة فی الترجمة مع أنّ شهريار قد زاد من وصف الأسد

والمعركة ويُطبِع صوره بطابع حماسة «الشاهنامه»:

زدم نعره کای شـیر هشیار باش　　نزاییـده چون من پسـر مادری
ببین چون تو تنها به جنگ آمدم　　مـرا هم نـه یاری و نـه یاوری
ببین چون تو پیکانم از پیش روست　　نه از پشـت سنگی و از سنگری
مرا گوشت تلخ است زان درگذر　　بـرو در پـی طعمـه دیگـری

التشـبيه والاستعارة: لا شكّ فى أنّ موسيقى التشبيه والاستعارة تعود إلى مقارنة بين نوعـين يوجد بينهما تضاهٍ خفىّ فى إحدى الصفات. فالتشـبيه نوع مـن التلاؤم الدلالى والائتلاف المعنوى الذى يزيد الكلام إيقاعًا وموسـيقى، وكلّما كان التشبيه بين المختلفين فى المعنى والجنس كان الإيقاع المعنوى فى الذهن أكثر وأتمّ. يقول الجرجانىّ: «وهكذا إذا استقريت التشبيهات وجدت التباعد بين الشيئين كلّما كان أشدّ كانت إلى النفوس أعجب وكانت لها أطرب وكان مكانها إلى أن تحدث الأريحيّة أقرب.» (الجرجانى، لاتا: ١٣٠)

فقصيدة بشر تتمتّع بأنواع من التشبيه والاستعارة، نذكر بعضا منها مبيّنًا المسألة:

إذاً لَرَأَيْـتِ لَيْثـاً زَارَ لَيْثاً　　هِزَبْـراً أَغْلَباً لاقى هِزَبْرَا

فالموسـيقى المعنويّة المتشـكّلة من الموازنة والتناسـب بين الهزبـر الحقيقى والهزبر المجازى (بشر نفسه) لاتخفى عن الذى يعرف أدبيّة النصّ. ويقول أيضًا:

يُـدِلُّ بِمِخْلَـبٍ وَبِحَدِّ نَابٍ　　وَباللَّحَظاتِ تَحْسَبُهُنَّ جَمْرَا

واللحظات كالجَمرة فى الحُمرة، وهو تشبيه يوحى بمدى هيبة الأسد ويبيّن براعة الشاعر فى إيجاد الائتلاف بين النوعين المختلفين فى سبيل التشكيل الموسيقىّ. وأخيرا البيت التالى:

سَلَلْتُ بِهِ لَدَى الظَّلْماءِ فَجْرَا　　هَزَزْتُ لَهُ الحُسَامَ فَخِلْتُ أَنى

أما شهريار فأمامه المثل الأعلى للحماسة فيستسقى من ينبوعه ما يستسقى، فحينما نقرأ تشبيهاته فسرعان ما تتجسّم فى بالنا تشبيهات «الشاهنامه»:

میان چون یکی تنگه کوه، تنگ　　بر و سینه چون دشت پهناوری
صدای مهیبی که چون کوس رعد　　بلرزانـد از بیـم، بحـر و بری
به هر موی او خشمگین کژدمی　　به هر یال او سـهمگین اژدری
چو دندان و قعـر دهن می‌نمود　　به هر چشـمکی کوره اخگری
به هر ناخنی خنجری خون‌چکان　　تو گو می‌گشـود از جهنم دری

يوجد في هذه الأبيات من موسيقى التشبيه والاستعارة ما يصوّر صورة موحشة للأسد، مثل «ميان چون يكى تنگه كوه، تنگ» و «بر و سينه چون دشت پهناورى» و «به هر موى او خشمگين كژدمى»، «به هر يال او سهمگين اژدرى» و... .

الموسيقى اللفظيّة

كما مرّ، تجلّت الموسيقى اللفظيّة في جرس الأصوات والحروف وكيفيّة تنسيقها أوّلاً وفي استخدام الصنائع البديعيّة اللفظيّة كالتكرار والجناس وردّ العجز على الصدر ثانيًا. فلنقارن بين موسيقى اللفظ في القصيدة البشريّة وترجمتها:

جرس الحروف (تلاؤم اللفظ مع المعنى)

إذا استخدم الشاعر الموسيقى الذاتيّة للحروف استخدامًا ملائمًا للمعنى والمضمون فتأثير كلامه أكثر ووقعه على النفوس أشدّ. (يوسفي، ١٣٥٧ش: ٢٥٥) فلنقارن بين هذا النوع من الموسيقى في القصيدتين:

الحروف المجهورة:كثرة الحروف المجهورة التي من صفاتها الانفجار والاحتكاك، (كمال الدين، ١٩٩٩م: ٤٩) في شعر حماسيّ ليس أمرًا غريبًا وهي من أهمّ ما يجب أن يراعيه الشاعر في هذا المقام الذي يقتضي الشدّة والجدّة:

وَقُلْتُ لَهُ وَقَدْ أَبْدَى نِصالاً   وَبِاللَّحَظاتِ تَحْسَبُهُنَّ جَمْرَا
يُكَفْكِفُ غِيلَةً إحْدَى يَدَيْهِ   وَيَبْسُطُ لِلْوُثُوبِ عَلَيَّ أُخْرَى
يُدِلُّ بِمِخْلَبٍ وَبِحَدِّ نَابٍ   مُحَدَّدَةً وَوَجْهاً مُكْفَهِراً

لاشكّ في أنّ موسيقى تكرار حروف «ق»، «ح»، «خ»، «ک»، «غ»، «ع» و «ه» في جمل تصف الأسد المُخيف يزدادُ الكلامُ خوفًا واضطرابًا. فهكذا الحال في ترجمة شهريار:

بدان سهمگينيكه كام نهنگ   بخواهى دريدن پيگوهرى
رها كردمش خنجرى آبگون   قلم شد همه دنده از خنجرى
فرود آمدش پنجه و مغفرم   بپاشيد و گفتمكم از مغفرى
به گرز گرانش به سندان سر   فرو كوفتم پتكآهنگرى

الحروف المهموسة: فيما بين تكرار الحروف المجهورة الرنينة الشديدة نرى الحروف المهموسة مثل "ت"، "د"، "م" "ل"، "ط"، "س" "ص"، "ش" التى من صفاتها قلّة الاحتكاك

واللين. تكرّرت هذه الحروف فی أبيات يصف الشاعر فيها استمالة بشرٍ للأسد ونصحه له:

وَأَنْتَ تَـرُومُ للأَشْـبَالِ قُوتاً ... وَأَطْلُبُ لابْنَـةِ الأَعْمامِ مَهْرَا
فَفِيمَ تَسُـومُ مِثْلِـی أَنْ يُوَلی ... وَيَجْعَلَ فی يَدَيْکَ النَّفْسَ قَسْرَاً
نَصَحْتُکَ فَالْتَمِسْ يالَيْثُ غَيْرِی ... طعامًـا إنَّ لَحْمِـی کَانَ مُـرّاً

هذا هو الموسيقى التی تختلف باختلاف المقام والمقتضی، فنری هذا الأمر فی ترجمة شهريار:

وليکن بنه سـر به فرمان من ... که اين رفته شرط دل ودلبری
بيا تا به هم نزد دختر شـويم ... بدو گو ببال از چنين شوهری
فروتر بنه پای اين جا که من ... توانم برآوردن آن جا سری

فما أجملَ توظيفَ موسـيقی الحروف فی سـبيل إيحاء المعانی؛ فتارة توحی الحروف الاضطراب والشدّة وتارة اللينة والعطوفة فهذا سحر الحروف؛ الطريف هو قرابة واضحة بين موسـيقی أبيات شـهريار وبشر وموسـيقی أبيات «الفردوسـی» فی قصّة «رستم» و»إسـفنديار» حيث يسعی «إسفنديار» أن يُرضی «رستم» بأن يُقيَّد دون الحرب لکی يصل إسفنديار إلی الحکم علی «إيران»:

تو خود بند بر پای نِه بی درنگ ... نباشـد ز بند شهنشـاه ننگ
تو را چون بَرَم بسته نزديک شاه ... سراسـر بدو باز گردد گناه
وزين بستگی من جگر خسته ام ... به پيش تو اندر کمر بسـته ام
نمانم که تا شـب بمانی به بند ... وگر بر تو آيد ز چيزی گزند
از آن پس که من تاج بر سر نهم ... جهان را به دست تو اندر دهم

(فردوسی، ۱۳۷۹ش: ۷۲۶)

وکما أنّ الأسد لم يقبل الذلّ فإن "رستم" يردّ نصح إسفنديار الذی ينطوی علی الذُلّ:

مگـر بند کـز بند عـاری بود ... شکستی بود زشـت کاری بود
نبينـد مـرا زنـده بـا بند کس ... که روشن روانم بر اين است وبس!

(المصدر نفسه)

موسيقی الصنائع البديعيّة

لعلّه لافائدة فی الصنائع البديعيّة اللفظيّة إلاّ فائدة موسيقيّة، (شفيعی کدکنی، ۱۳۷۰ش: ۳۱۲) فالموسيقی المنبعثة منها إمّا من الصنائع اللفظيّة -غالبًا للتکرار اللفظی- فی مِثل الجناس وردّ

العجز على الصدر وصنعة التكرار نفسها وإمّا من الصنائع المعنوية فى مثل التضادّ والموازنة و....

الجنــاس: أمّا الجناس فحظّه قليل فى القصيدة البشـريّة جــدًّا بينما الأمر يختلف فى قصيدة شهريار، فلهذا السبب نرى قصيدة الترجمة تتزوّدُ بموسيقى الجناس أكثر:

میان چون یکی تنگه کوه، تنگ   بر و سینه چون دشت پهناوری

بلی شـیرِ سـلطان درنـدگان   چنان سـر سزای چنین افسری

ببین چون تو تنها به جنگ آمدم   مرا هـم نه یـاری و نه یاوری

نه از پشتِ سنگی و از سنگری   ببین چون تو پیکانم از پیش روست

الجدير ذكره الموسيقى المعنويّة المنبعثة من التضادّ فيما بين «دشت پهناور» و»تنگه تنگ».

التكــرار: ومن أهمّ ما يحمل مهمّة الموسـيقى فى الأشـعار الحماسـيّة الفخريّة هو "التكــرار"، فعندما يتكرّرُ اللفظ أو الجملة تتخلّد الفكــرة المطويّة فيها فى ذهن المتلقّى. والتكرار إذا كان ملائمًا للمعنى والمقام فله فوائد كثيرة ومنها فائدة موسيقيّة، (يوسفى، ١٣٥٧ش: ٢٦٤) فكلتا القصيدتين تتزوّدان بموسيقى التكرار إلى حدّ بعيد:

تَبَهْنَسَ إذْ تَقاعَسَ عَنْهُ مُهْرِى   مُحَاذَرَةً، فَقُلْـتُ: عُقِرْتَ مُهْرَا

أَنِلْ قَدَمَىَّ ظَهْرَ الأَرْضِ؛ إنِّى   رَأَيْتُ الأَرْضَ أَثْبَتَ مِنْكَ ظَهْرَا

فردُّ العجز على الصدر فى البيتين السـابقين زاد فى موسـيقى الشـعر وهو من أنواع التكرار فهكذا الحال بالنسبة للتكرار فى قصيدة شهريار:

به خون غلت و بگذار رنگین شود   بـه خونـت جهیزیـه دخـترى

مرا نیز هم سرنوشتی چو توست   كه جز خـون نمی‌زیبدم زیورى

چه سازم كه با نرّه شیران فلک   جز از خون نبخشیده آبشخورى

تو شـیرى و سرمشق نام آوران   به خون رنگ به، نقش نام آورى

فتكرار لفظ «خون» أى «الدّم»، يصوّر الفضاء الدَموىّ الحاكم على الشـعر كما أنّه يوحى حسّ العطوفة والمحبّة فيما بين الأسد وبشرٍ وهذا هو سحر موسيقى التكرار التى لايستغنى عنه الشاعر فى مقام الحماسة والفخر.

النتيجة

ألف- لشهريار فى ترجمة القصيدة البشريّة أسلوب بديع بحيث يترجم بيتًا من القصيدة

ويضيف إليه صورًا جميلة فى أكثر من بيتين تزيد النص الأصلى رونقا وبهاء.

ب- بعد مقارنة بين الوزن والبحر بصفتهما الموسيقى الخارجيّة للقصيدتين يتّضح لنا أنّ كلا الشاعرين اختارا بحرًا مناسبًا للفخر والحماسة؛ فوقع اختيار بشر على "الوافر" كما اختار شهريار "المتقارب".

ج- فيما يختصّ بموسيقى القافية فنرى شهريار يتّبع بشراً فى اختياره "الراء" كحرف الـــروىّ؛ والراء من الحروف اللينة المهموســة ولايناســب الفخر كثــيرًا وكما قيل لعلّ الشاعرين اختاراه بسبب ما يوجد فى القصيدتين من تيّار غزلىّ.

د- تتمتّع كلتا القصيدتين بجماليّة الموسيقى الداخليّة، اللفظيّة منها والمعنويّة إلى حدّ بعيد؛ وفى المعنويّة يتّبع شهريار أسلوب النصّ الأصلى وبذل قصارى جهده فى سبيل نقل هذه الموســيقى عبر استخدام أســاليب الموازنة والمقارنة والتشبيه والاستعارة، كما أنّه زاد عليها باستعماله للتضادّ ومراعاة النظير. أمّا اللفظيّة فحالها حال المعنويّة بحيث نرى تلاؤم موسيقى الألفاظ مع الفضاء المعنوى واستخدام أنواع منوّعة من الصنائع اللفظيّة التى تزيد فى الموسيقى اللفظيّة مثل الجناس والتكرار وردّ العجز على الصدر.

المصادر والمراجع

ابن الأثير، ضياء الدين. (لاتا). المثل السائر فى أدب الكاتب والشاعر. ج٣. قدّمه و حقّقه و علّق عليه: أحمد الحوفى، بدوى طبانة. القاهرة و الفجالة: دار نهضة مصر.

ابــن ميمــون، محمد بن المبارك بن محمد. (١٩٩٩م). منتهى الطلب من أشــعار العرب. ج٨. تحقيق وشرح: محمد نبيل طريفى. بيروت: دار صادر.

إستيتية، سمير شريف. (٢٠٠٣م). الأصوات اللغوية رؤية عضوية ونطقية وفيزيائية. عَمّان: دار وائل.

أنيس، إبراهيم. (١٩٥٢م). موسيقى الشعر. ط٢. القاهرة: مكتبة الأنجلو المصريّة.

البصرى، صدرالدين على بن ابى الفرج بن الحســن. (١٩٩٩م). الحماســة البصريّة. تحقيق وشرح ودراسة: عادل سليمان جمال. ج١. ط١. القاهرة: مكتبة الخانجى.

حمدان، ابتسام أحمد. (١٩٩٧م). الأسس الجماليّة للإيقاع البلاغى فى العصر العباسى. ط١. مراجعة وتدقيق: أحمد عبدالله فرهود. دمشق: دار القلم العربى.

الزركلــى، خيرالدين، (١٩٨٠م). الأعلام. قاموس تراجم لأشــهر الرجال والنســاء من العرب و المستعربين والمستشرقين. ج٢. ط٥. بيروت: دار العلم للملايين.

شفيعى كدكنى، محمدرضا. (١٣٧٠ش). موسيقى شعر. ج٣. تهران: انتشارات نگاه.

شهريار، محمد حسين. (١٣٦٩ش). ديوان شهريار. چ٩. ج٢. تهران: انتشارات زرين و نگاه.

طوسى، نصير الدين محمدبن محمد. (١٣٨٩ش). معيار الأشعار. چ١. تصحيح: محمد فشاركى. تهران: مركز پژوهشى ميراث مكتوب.

عبدالرؤوف، محمد عونى. (لاتا). القافية والأصوات اللغوية. مصر: مكتبة الخانجى.

عمرو بن كلثوم. (١٩٩١م). ديوان عمرو بن كلثوم. جمعه وحقّقه وشرحه: إميل بديع يعقوب. ط١. بيروت: دار الكتاب العربى.

عيسى، فوزى سعيد. (١٩٩٨م). العروض العربى ومحاولات التطوّر والتجديد فيه. الإسكندرية: دار المعرفة الجامعيّة.

فردوسى، ابوالقاسم. (١٣٧٩ش). شاهنامه. بر اساس چاپ مسكو. تهران: قطره.

كمال الدين، حازم على. (١٩٩٩م). دراسة فى علم الأصوات. ط١. القاهرة: مكتبة الآداب.

النويرى، شهاب الدين أحمد بن عبدالوهاب. (٢٠٠٤م). نهاية الأرب فى فنون الأدب. تحقيق: على محمد هاشم و عبدالمجيد ترحينى. ج٩. ط١. بيروت: دار الكتب العلمية.

الهمذانى، بديع الزمان. (لاتا). المقامات. قدّم له وشرحه: محمد عبده. بيروت: دار الكتب العلميّة. ٢٠٠٥م.

هوميرس. (لاتا). الإلياذة. ترجمة: سليمان البستانى. القاهرة: لمات عربيّة للترجمة والنشر.

يموت، غازى. (١٩٩٢م). بحور الشعر العربى. ط٢. بيروت: دار الفكر اللبنانى.

يوسف، حسنى عبدالجليل. (١٩٨٩م). موسيقى الشعر العربى دراسة فنّية عروضيّة. الجزء ١. القاهرة: الهيئة المصريّة العامّة للكتاب.

المقالات

پرهيزى، عبدالخالق. (١٣٧٧ش). «فهرست بسامدى اوزان عروضى در مجموعه اشعار ٥٨ شاعر پارسى گو». مجلة شعر. العدد ٢٤. صص ٩٨-١٠٣.

تاج‌بخش، إسماعيل. (١٣٨٦ش). «قصيده بشريه و ترجمه منظوم آن از استاد شهريار». مجلة حافظ. العدد ٤٨. صص ٣١-٣٤.

الجنابى، أحمد نصيف. (١٣٨٥ق). «الدلالة الصوتيّة فى التعبير الشعرى وصلتها بالتجربة الشعوريّة». مجلّة الأقلام. العدد ٥. صص ١٢٥-١٣٢.

ـــــــــ (١٣٨٤ق). «موسيقى الشعر». مجلة الأقلام. العدد ٤. صص ١٢٥-١٣٢.

عليزاده، جمشيد. (١٣٨٤ش). «يادنامه سيد محمد حسين شهريار: سال‌شمار زندگى شهريار». مجله بخارا. العدد ٤٣. صص ٣٤٨-٣٥٧.

يوسفى، غلامحسين. (١٣٥٧ش). «موسيقى كلمات در شعر فردوسى». مجله دانشكده ادبيات وعلوم انسانى دانشگاه فردوسى مشهد. العدد ٥٤. صص ٢٥٢-٢٨٥.